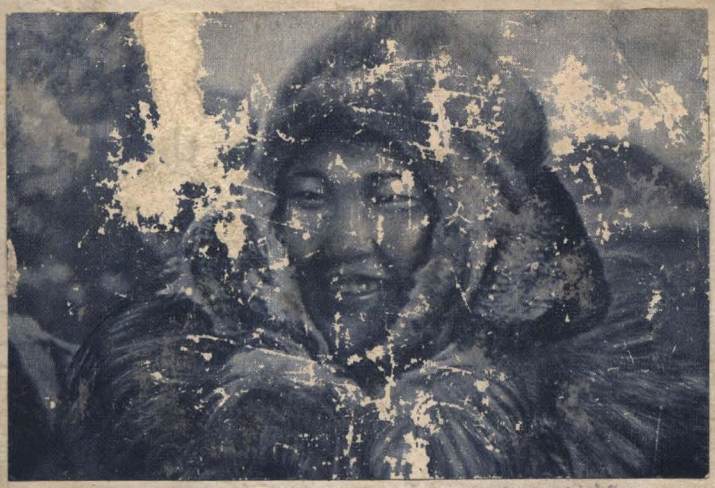


ИСКУССТВО КИНО

1
1953

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 1
ЯНВАРЬ
1953

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

И. Большаков. Задачи нового года 3

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

И. Эренбург, Г. Козинцев. Большое сердце 11

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

Ю. Борев, В. Разумный. К вопросу о типическом в искусстве 52
Н. Степанов. Сатира Гоголя на экране 71
Ю. Добряков. Первый фильм о великих стройках коммунизма 87

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

Ф. Киселев. Большая школа 97
Ю. Дмитриев. О некоторых недостатках в воспитании режиссеров во ВГИК 106

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

С. Бирман. Актер читает сценарий 113

ЗА РУБЕЖОМ

Габриэль Гарсиа Наресо. Кино Испании под гнетом Франко 125

На обложке — кадр из документального фильма «Советская Якутия»

ГОСКИНОИЗДАТ

Москва 1953

И. БОЛЬШАКОВ

ЗАДАЧИ НОВОГО ГОДА

Развитие советской кинематографии в 1953 году будет проходить под знаком претворения в жизнь исторических решений XIX съезда Коммунистической партии Советского Союза.

Решения съезда и гениальный труд товарища Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР», опубликованный накануне съезда, являются развернутой программой строительства коммунистического общества в нашей стране.

«Ныне главные задачи Коммунистической партии Советского Союза состоят в том, чтобы построить коммунистическое общество путем постепенного перехода от социализма к коммунизму» — говорится в новом Уставе партии.

Новые, большие и ответственные задачи стоят перед работниками киноискусства. Советская кинематография, направляемая Коммунистической партией, всегда служила и служит интересам своего народа, интересам своей Родины. Для деятеля советского киноискусства нет большего счастья, чем помогать своим трудом Коммунистической партии строить светлое будущее нашего народа.

Съезд уделил большое внимание состоянию нашей литературы и искусства. Тов. Г. М. Маленков в своем докладе отметил не только серьезные успехи в развитии советской литературы, изобразительного искусства, театра, кино, но указал и на крупные недостатки. Отдельно тов. Г. М. Маленков остановился на положении дел в нашей кинематографии. Он сказал, что «не устранены недостатки в таком важном и популярном виде искусства, каким является кино. У нас умеют делать хорошие фильмы, имеющие большое воспитательное значение, но таких фильмов создается все еще мало. Наша кинематография имеет все возможности для того, чтобы выпускать много хороших и разнообразных кинокартин, но эти возможности используются плохо».

В своих выступлениях делегаты съезда правильно критиковали Министерство кинематографии СССР за отставание киноискусства, за то, что мы мало выпускаем хороших картин.

Действительно, за последние два года у нас мало выпускается хороших художественных фильмов и плохо используются имеющиеся возможности. Это объясняется прежде всего тем, что Министерство не обеспечило большого притока высококачественных сценариев, из-за чего часть ведущих кинорежиссеров оказалась необеспеченной постановками, а отдельные киностудии не полностью загружены работой. Министерство и киностудии слабо боролись за высокое качество сценариев и часто включали в свои планы серые, посредственные произведения, которые в

процессе съемок приходилось или дорабатывать или исключать из производственных планов.

Большой вред кинодраматургии нанесла пресловутая «теория» бесконфликтности. Отдельные сценаристы оказались в плену этой «теории», что отрицательно сказалось на их творчестве. В кинематографию стало поступать много посредственных, бессюжетных сценариев, аморфных по композиции, ибо приглушение конфликта в драме или сценарии неизбежно приводит к ослаблению драматургии, к вялости действия, к обеднению художественных образов, к искажению советской действительности. «Теория» бесконфликтности, толкавшая художников на замазывание отрицательных явлений в нашем обществе, на притупление критики, как движущей силы нашего развития, нанесла особо большой вред развитию такого важного жанра, каким является комедия. За последние два года у нас почти совсем исчезли кинокомедии.

Решения XIX съезда партии и гениальный труд товарища Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР» открывают перед всеми работниками литературы и искусства необъятные просторы.

Сколько волнующих проблем для своего творчества найдет художник при глубоком изучении гениального труда товарища Сталина и его исторической речи на XIX съезде партии! Какие огромные перспективы движения вперед открываются перед советскими людьми в ближайшие годы, какой богатый материал дается в руки художников для создания больших эпических произведений о поступательном движении нашего общества к коммунизму! Сколько новых интересных и увлекательных тем для своих будущих произведений можно почерпнуть из этих глубоких источников!

Всем деятелям литературы и искусства нужно не только глубоко понять новые идейно-творческие задачи, которые перед ними сейчас стоят, но с предельной ясностью разобраться в ряде важнейших, принципиальных творческих вопросов, которые до последнего времени у нас были основательно запутаны. Это необходимо сделать общими усилиями наших художников и критиков, чтобы расчистить путь для нового подъема литературы и искусства.

Ключ к правильному пониманию и решению коренных эстетических проблем нашей литературы и искусства на новом этапе, в условиях строительства коммунистического общества, дан тов. Г. М. Маленковым в его глубоко принципиальных высказываниях о ближайших задачах литературы и искусства.

Наиболее важными являются проблема конфликта в наших произведениях и проблема типического в искусстве.

«Теория» бесконфликтности обезоруживала наших художников в их борьбе со всем старым, обветшалым, отжившим, удерживала от разоблачения фальшивых и несоветских людей, отталкивала от пользования оружием сатиры.

Вот почему тов. Г. М. Маленков с особой силой подчеркнул в своем докладе необходимость заострения критического начала в нашем искусстве.

«В своих произведениях наши писатели и художники, — говорил он, — должны бичевать пороки, недостатки, болезненные явления, имеющие распространение в обществе, раскрывать в положительных художественных образах людей нового типа во всем великолепии их человеческого достоинства и тем самым способствовать воспитанию в людях нашего общества характеров, навыков, привычек, свободных от язв и пороков, порожденных капитализмом... Неправильно было бы думать, что наша советская действительность не дает материала для сатиры. Нам нужны советские Гоголи и Щедрины, которые огнем сатиры выжигали

бы из жизни все отрицательное, прогнившее, омертвевшее, все то, что тормозит движение вперед.

Наша советская литература и искусство должны смело показывать жизненные противоречия и конфликты, „уметь пользоваться оружием критики, как одним из действенных средств воспитания».

Эти ясные и четкие положения по-новому ставят вопросы о характере драматического конфликта, о том, как изображать в произведениях искусства положительных и отрицательных персонажей, как показывать борьбу нового со старым.

Исключительное значение в искусстве имеет правильное понимание типического.

В этом вопросе у нас было немало путаницы. Некоторые теоретики и критики отождествляли типическое с массовидным, со среднеарифметическим.

В своем докладе тов. Г. М. Маленков и по этому важнейшему вопросу дал исчерпывающий ответ.

«Наши художники, литераторы, работники искусства в своей творческой работе по созданию художественных образов должны постоянно помнить, что типично не только то, что наиболее часто встречается, но то, что с наибольшей полнотой и заостренностью выражает сущность данной социальной силы. В марксистско-ленинском понимании типическое отнюдь не означает какое-то статистическое среднее. Типичность соответствует сущности данного социально-исторического явления, а не просто является наиболее распространенным, часто повторяющимся, обыденным. Сознательное преувеличение, заострение образа не исключает типичности, а полнее раскрывает и подчеркивает ее. Типическое есть основная сфера проявления партийности в реалистическом искусстве. Проблема типичности есть всегда проблема политическая».

Очень важным в этом определении типического является то положение, что сознательное преувеличение, заострение образа не исключает типичности, а полнее раскрывает и подчеркивает ее.

В свое время М. Горький писал: «Наша молодая драматургия — ниже героической нашей действительности, а основное назначение искусства — возвыситься над действительностью, взглянуть на дело текущего дня с высоты тех прекрасных целей, которые поставил перед собой рабочий класс... Мы заинтересованы в точности изображения того, что есть, лишь настолько, насколько это необходимо нам для более глубокого и ясного понимания всего, что мы обязаны искоренить, и всего, что должно быть создано нами».

Серость и бледность многих наших произведений объясняется именно тем, что в них кипучая, многогранная и яркая жизнь советского общества отражается неинтересно и часто односторонне, только в производственных процессах, а герои показываются без ярко выраженных, заостренных индивидуальных характеристик и поступков.

В положительном образе должны раскрываться наиболее полно и ярко лучшие черты характера, присущие передовым людям нашей эпохи. В нем, как в фокусе, должна находить свое выражение сущность нового, неодолимость его развития. В отрицательном образе должно бичеваться и разоблачаться все фальшивое, гнилое, косное и заскорузлое. При этом художественный образ должен раскрываться в действии, в борьбе, в преодолении препятствий и трудностей, в столкновении с отрицательными явлениями и типами. Художник всегда должен помнить, что типическое есть основная сфера проявления партийности и что проблема типичности есть всегда проблема политическая. Это накладывает большую ответственность на художника. Он должен уметь во всем многообразии реальной жизни находить наиболее типические явления, определяющие собой ростки нового, передового, прогрессивного, всячески их пропагандировать,

поддерживать, должен беспощадно бичевать все отжившее, консервативное, омертвевшее в нашей жизни, разоблачать фальшивых и гнилых людей, тормозящих наше движение вперед. Чем острее и правдивее будут показаны в художественном произведении социальные конфликты и столкновения между действующими лицами, тем произведение будет значительнее и интереснее.

Художник — зеркало, но зеркало живое. За непосредственным восприятием явлений действительности начинается сложный творческий процесс их типизации, формирования и создания художественных образов. И в этом-то процессе главную роль играет не только талант художника, но и его отношение к жизненным явлениям, его партийность, его умение политически правильно ориентироваться во всех этих сложных, противоречивых жизненных процессах. И только тот художник окажется на высоте своего положения, который умеет зрело разбираться в политике Коммунистической партии, являющейся жизненной основой нашего государства.

Вооруженные историческими решениями XIX съезда партии, мы должны с новой энергией и силой развивать и двигать вперед нашу литературу и искусство.

Основная и главная задача работников киноискусства состоит в том, чтобы в ближайшее время увеличить выпуск высокоидейных художественных фильмов.

«Необходимо учитывать, — говорил тов. Г. М. Маленков в своем докладе, — что идейный и культурный уровень советского человека неизмеримо вырос, его вкусы воспитываются партией на лучших произведениях литературы и искусства. Советские люди не терпят серости, безидейности, фальши и предъявляют высокие требования к творчеству наших писателей и художников».

Имея ясные установки партии, Министерство кинематографии приступило к претворению их в жизнь.

В 1953 году мастера кино будут работать над созданием разнообразных по своей тематике и жанрам фильмов. Большое место среди них займут историко-биографические картины. Как известно, наше киноискусство постоянно уделяло и уделяет большое внимание развитию историко-биографического жанра, так как картины этого жанра имеют огромное идейно-познавательное значение; они воспитывают у советских людей чувство патриотизма, чувство гордости за героическое прошлое нашей великой Родины. У нас создано большое количество таких фильмов. Но некоторые из них были выпущены уже много лет тому назад. Между тем большие успехи советской исторической науки позволяют по-новому, полнее и ярче осветить историю нашей страны, жизнь великих полководцев, государственных деятелей. Да и кино за это время обогатилось новым мощным средством эмоционального воздействия — цветом. Вот почему решено поставить новые цветные фильмы об Иване Грозном, Александре Невском, Петре Первом и Кутузове.

Авторам этих картин, сценаристам и режиссерам, предстоит большая работа, так как их будущие произведения должны отличаться от ранее выпущенных фильмов по своему содержанию и композиции. Прежде всего, новые цветные фильмы должны быть односерийными. У нас уже имеется прекрасный пример создания в 1952 году второго фильма о выдающемся русском композиторе Глинке. Новый цветной фильм, поставленный Г. Александровым, выгодно отличается от выпущенного в 1946 году фильма о Глинке, поставленного Л. Арнштамом, прежде всего более глубоким и проникновенным раскрытием бессмертного образа гениального композитора, основоположника русской классической музыки. Он отличается также прекрасным актерским ансамблем, создавшим яркие образы современников Глинки и в первую очередь образ великого

русского поэта Пушкина, замечательным изобразительным мастерством и хорошей режиссерской работой. Кроме того, Г. Александрову удалось найти новые приемы, очень хорошо раскрывающие творческую лабораторию композитора, и органически ввести в художественную ткань фильма музыкальные произведения Глинки.

В 1953 году будет вестись также работа над созданием фильмов о Дмитрии Донском, композиторе Чайковском и художнике Крамском. Кроме того, вместе с албанской кинематографией будет ставиться картина о национальном герое Албании Скандербеге и вместе с болгарской кинематографией — фильм об освобождении Болгарии от турецкого ига.

Необходимо предостеречь авторов историко-биографических картин от имевшихся в ранее выпущенных фильмах этого жанра серьезных ошибок и недостатков, шаблона, трафаретности.

Одним из серьезных недостатков некоторых историко-биографических фильмов является их фрагментарность. Исторические события и биография выдающегося деятеля в фильмах часто раскрываются в виде отдельных эпизодов, не объединенных сквозным действием. Это объясняется отсутствием острого драматического конфликта. Причем очень часто драматический конфликт в таких фильмах строится на малозначащих столкновениях, например с консервативным учеником, с царским чиновником-бюрократом. Такие мелкие конфликты не только не способствуют глубокому раскрытию образов наших великих предков, но, наоборот, часто обедняют и даже искажают эти образы.

Драматический конфликт должен строиться на более крупных событиях, имевших место в жизни и деятельности великого человека, на событиях, которые наиболее полно раскрывают все прогрессивное, новаторское в его деятельности, его борьбу за процветание нашей Родины, за укрепление могущества нашего государства. Например, в фильме «Пржевальский», выпущенном в прошлом году, драматический конфликт построен не только на борьбе Пржевальского с космополитами из Русского географического общества, пресмыкавшимися перед Западом. В фильме показано, что за спиной этих космополитов стояла английская разведка. Английское правительство, возглавляемое в те годы Дизраэли, боялось проникновения Пржевальского в Тибет, граничащий с английской колонией — Индией, и через своих агентов в Петербурге всячески пыталось сорвать экспедицию Пржевальского. Когда же эти попытки не увенчались успехом, англичане послали своих разведчиков в Китай, чтобы сорвать планы Пржевальского и уничтожить его.

Введение в фильм этих исторических фактов укрепило драматургию картины и полнее раскрыло образ Пржевальского.

Вместе с тем следует отметить, что фильм композиционно фрагментарен: он распадается на отдельные эпизоды из жизни Пржевальского. Кроме того, в картине очень скупо показаны флора и фауна районов, которые исследовал Пржевальский. Это снизило познавательную ценность фильма.

Можно привести другой пример — фильм «Незабываемый 1919 год». Авторы этого прекрасного фильма умело и исторически правдиво показали, что организаторами борьбы против молодой Советской республики и вдохновителями русской контрреволюции в те годы были английские, американские и французские империалисты. Картина значительно обогатилась по сравнению с пьесой Вс. Вишневского благодаря введению в нее таких крайне важных сцен, как Версальская конференция, кабинет Ллойд-Джорджа, где тогдашние заправилы США, Франции и Англии, сидя за географической картой, делили территорию России по частям.

Необходимо предостеречь авторов историко-биографических фильмов и от наметившейся неправильной тенденции показывать всех великих

людей нашего прошлого обязательно стопроцентными революционерами, если не коммунистами, то, во всяком случае, сочувствующими им.

Такое «заострение» образа ничего общего не имеет с эстетикой социалистического реализма и приводит к грубому искажению исторической, а следовательно, и художественной правды.

Конечно, нужно показывать прогрессивную деятельность наших великих предков, но нельзя при этом забывать эпохи, исторических условий, в которых они жили и развивали свою благородную деятельность на благо нашей Родины.

При создании такого рода произведений необходимо постоянно помнить указание товарища Сталина о том, что историю нельзя ни улучшать, ни ухудшать. Только буржуазные кинодельцы могут бесцеремонно обращаться с историческими фактами в своих фальшивых фильмах в соответствии с интересами своего класса, во имя пустой занимательности и желания потрафить испорченным вкусам пресыщенного буржуа.

За последнее время у нас было мало фильмов, разоблачающих империалистических поджигателей войны. В 1953 году намечается создание двух таких фильмов: «Большое сердце» по сценарию И. Эренбурга, Г. Козинцева и «Шакалы» по пьесе А. Якобсона. В сценарии «Большое сердце» И. Эренбург использовал мотивы своего последнего романа «Девятый вал».

Назым Хикмет подготавливает сценарий «Борцы за мир».

Намечается некоторое оживление и на комедийном фронте. Н. Вирта написал сценарий острой сатирической комедии «Тихий Угол», режиссер Г. Александров вместе с М. Вольпиным и Н. Эрдманом готовят сценарий музыкальной комедии «Секрет успеха», Л. Малюгин вместе с Ю. Райзманом работают над сценарием лирической комедии, предполагается экранизация пьесы А. Каххара «Шелковое сюзанэ». Все эти комедии строятся на материале нашей современной жизни.

Плохо пока обстоит дело со сценариями из жизни рабочего класса. У нас подготовлено несколько таких сценариев. Но, к сожалению, многие из них не отвечают высоким требованиям, ибо в них, как правило, жизнь рабочих раскрывается неглубоко, неинтересно, односторонне, главным образом на производстве, часто в масштабах одного завода. Конфликты носят узкопроизводственный характер, например герои этих произведений борются за лучшие методы скоростных плавок стали или резания металла.

Такие сценарии могут служить основой для создания не художественного фильма, а скорее документального или научно-популярного.

В качестве примера можно привести сценарий «Сталевары» (авторы Л. Неменова и В. Семешко). Действие происходит на одном из металлургических заводов юга. Главный герой — комсомолец, сталевар, приемный сын и воспитанник парторга завода — по мере совершенствования в своей профессии предъявляет новые требования к себе и к своей бригаде. Его уже не удовлетворяют рекорды, достигаемые в специально создаваемых условиях; он работает над методом скоростной плавки в обычных условиях и вместе с коллективом сталеваров борется за быстрейший переход от отдельных рекордов к цехам скоростной плавки.

Но тема новаторства передовых людей социалистической промышленности не получила в сценарии должного воплощения и свелась к узкой теме о соревновании сталеваров, а характеры, изображенные автором, оказались обедненными, неинтересными.

Наши кинопроизведения о рабочем классе должны создаваться на больших, глубоких, жизненно правдивых идеях. Конфликты этих произведений должны волновать и захватывать не только рабочих данной отрасли промышленности, но и всех зрителей. Судьбы и жизнь действую-

щих лиц должны быть показаны интересно и многогранно, а не только в производственных условиях одного завода.

Нужно всячески бороться с цеховой ограниченностью в показе рабочего класса, так как это искажает облик наших передовых рабочих, которые живут кипучей многогранной жизнью всего советского народа, их интересы значительно шире и разнообразнее, чем это изображают некоторые авторы.

В создании высококачественных сценариев о нашем славном рабочем классе должны помочь писатели. Это является делом чести киноработников и писателей.

В 1953 году намечается экранизация романа Л. Зайцева и Г. Скульского «В далекой гавани» и постановка приключенческого фильма «В тайге Сибирской» по сценарию Л. Иванусьевой.

В этом же году будет выпущено не менее пяти детских художественных фильмов: «Золотые яблоки», «Алеша Птицын вырабатывает характер», «На берегу Севана» и другие. Ставить эти картины будут главным образом молодые режиссеры.

Большие перспективы открываются в 1953 году для дальнейшего развития национальной кинематографии и увеличения выпуска художественных фильмов на киностудиях в союзных республиках. Я имею в виду новый порядок производства фильмов на национальных студиях, предусматривающий значительное расширение прав министерств кинематографии союзных республик.

Важные задачи стоят перед работниками документального и научно-популярного кино. Наши кинодокументалисты должны ярко и доходчиво освещать в своих произведениях кипучую и многогранную жизнь советского народа, его вдохновенный героический труд, расцвет социалистической культуры, наше поступательное движение к коммунизму. Особое внимание мы должны уделять стройкам коммунизма.

Несомненным успехом нашей документальной кинематографии является недавно выпущенный фильм о первенце коммунистических строек — «Волго-Дон».

В развитии документального кино имеется также много серьезных недостатков. Центральная студия документальных фильмов выпускает картины на сравнительно высоком идейно-художественном уровне (и то далеко не все). Но периферийные студии выпускают много серых, неинтересных картин.

Нужно решительно бороться с наметившимся штампом и трафаретом в создании документальных и видовых картин об отдельных экономических районах и республиках. Эти картины имеют большое познавательное и воспитательное значение. Примером новаторского подхода к созданию фильмов такого рода могут служить «Советская Якутия» и «По берегам Нижней Волги».

В научно-популярной кинематографии после партийной критики псевдонаучного фильма «Человек идет по следу» наметилось некоторое улучшение, но серьезного подъема пока еще не наблюдается.

Здесь также слабо борются за высокое качество фильмов, за их тематическое разнообразие. Даже такой опытный мастер, как А. Згуриди, сделал вначале довольно слабый фильм «Во льдах океана», и только после серьезных доделок фильм получился хорошим.

Мало уделяется внимания созданию высококачественных фильмов по отдельным отраслям науки.

Задача работников научно-популярной кинематографии состоит в том, чтобы решительно повысить познавательный уровень научно-популярных фильмов. Необходимо более глубоко и доходчиво пропагандировать технико-экономические проблемы, поставленные в пятом пятилетнем плане.

* * *

Претворение в жизнь исторических решений XIX съезда партии требует от всех киноработников нового напряжения сил и энергии, резкого улучшения работы во всех звеньях кинематографии, начиная с Министерства и кончая студиями и съемочными группами. Нужно решительно бороться с имеющимися у нас крупными недостатками, повышать чувство ответственности за порученное дело, смелее развивать самокритику и критику, особенно снизу, всячески поощрять новаторство и инициативу масс. Необходимо повысить требовательность к мастерству сценаристов, режиссеров, операторов, художников и актеров, непримиримо относиться к проявлению халтуры и недобросовестного отношения к работе.

Главная наша задача — неустанно повышать идейно-художественный уровень кинопроизведений, постоянно совершенствовать художественное мастерство.

Чтобы успешно двигать вперед наше киноискусство, необходимо всем руководящим и творческим работникам кинематографии повышать свой идейно-политический уровень, настойчиво и упорно изучать труды классиков марксизма-ленинизма, углублять свои знания в области марксистско-ленинской эстетики.

Мы должны постоянно помнить слова тов. Г. М. Маленкова о том, что «огромные обязанности в великой борьбе по выращиванию нового, светлого и выкорчевыванию обветшалого и омертвевшего в общественной жизни ложатся на наших работников литературы и искусства».

Под знаменем Коммунистической партии, под руководством нашего любимого вождя товарища Сталина работники советской кинематографии приложат все свои силы, знания и талант для создания высокоидейных произведений, достойных нашего великого советского народа.

ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГ, ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ

БОЛЬШОЕ СЕРДЦЕ

Действующие лица

Минаев Дмитрий Алексеевич — в прологе капитан, командир отряда. Потом — инженер машиностроительного завода в Москве, тридцати лет.

Минаева Мария Михайловна — его мать, семидесяти лет.

Ольга Любимова — в прологе связистка, потом студентка педагогического института и учительница в одной из московских школ.

Данилевский Иван Сергеевич — советник посольства СССР в США.

Шевелев — служащий торгпредства.

Новиков Сергей Петрович — парторг ЦК ВКП(б) на машиностроительном заводе, пятидесяти лет.

Трофимов — молодой инженер.

Катя — в прологе связистка, потом студентка машиностроительного института.

Маша — студентка педагогического института, подруга Ольги.

Петя — ученик 1-го класса средней школы.

Джим Маккорн — лейтенант американской армии, потом владелец магазина готового платья в Нью-Йорке.

Пегги Маккорн — его жена.

Смайлс — портной, служащий у Маккорна.

Профессор Миклей — крупный антрополог, шестидесяти лет.

Гарри Джексон — негр, шофер.

Дженни — мулатка, его невеста.

Полковник Робертс — в прологе офицер генерального штаба, потом начальник одного из разведывательных отделов Пентагона, играющий крупную, но закулисную роль в политической жизни США, пятидесяти лет.

Элизабет — его жена.

Генерал Томпсон — его начальник.

Майор — личный секретарь полковника Робертса.

Капитан Уоллер — разведчик, во время корейской войны майор.

Эндерс — один из руководителей «Американского легиона».

Дуббельт — молодчик из «Американского легиона», агент разведки.

Бил Костер — журналист, человек, которому все надоело.

Нотт — сенатор, крупный финансист.

Судья.

Прокурор.

Джо — младший лейтенант американской армии.

Ли Ок Ен — молодая кореянка, связистка.

Председатель корейской делегации, приехавшей в Москву.

Лебон — французский писатель и журналист, сорока пяти лет.

Мари — его дочь.

Дюран — рабочий, коммунист, горячий южанин, тридцати лет.

ПРОЛОГ

Последние дни войны.

Советские солдаты ломают ворота концлагеря, вбегают во двор. Сквозь выломанную ограду видны проезжающие по дороге танки, самоходные орудия, грузовики с пехотой.

Отлегают замки, падают засовы, распахиваются двери бараков. Измученные люди, в полосатых костюмах каторжников, с криками выбегают навстречу освободителям. Сотни людей, приговоренных к уничтожению, благодарят спасших их бойцов, жмут руки, благословляют, обнимают. Слезы, восторженные крики на всех языках:

— Мы из Варшавы... Вива Руссия!.. Я — француз... Чехи. Ура!.. Вив Сталинград!.. Вив л'армэ Руж!.. Вив Сталин!..

К командиру отряда капитану Минаеву подходит связистка Ольга Любимова, молодая девушка, кажущаяся подростком.

— Товарищ капитан, разрешите доложить... Связь установлена, — пытается она рапортовать среди криков, шума, грохота проезжающих машин. — Полковник передает, что сейчас должны прибыть представители американского командования для переговоров о пропуске освобожденных из лагерей.

— Хорошо, — отвечает Минаев и, посмотрев на взволнованное лицо девушки, говорит: — Да. Страшно смотреть, что сделали с людьми.

Бойцы выносят из бараков заключенных, которые уже не в состоянии двигаться.

— Сколько горя!... — говорит Ольга.

— Теперь конец.. Вы понимаете, Оля, что все это значит?..

— Катя сидит у радио, — возбужденным голосом отвечает Ольга.— Ждет салюта.

— Когда вы уезжаете?

— Завтра рано утром...

Освобожденные окружают Минаева.

Дюран, рабочий из Парижа, обнимает капитана.

— Товарищ, я француз... Дюран... Я с заводов Рено, коммунист...

— Я не коммунист, но позвольте и мне вас обнять, — обращается к Минаеву немолодой, с трудом передвигающийся человек. На его виске запеклась кровь. Ему трудно говорить. Он протягивает руки к советскому офицеру. — Когда мы узнали про Сталинград, мы все воспрянули духом...

Он не может досказать.

— Это знаменитый писатель. Лебон. Мы никогда не думали, что он пойдет в Сопротивление, — говорит Дюран.

Лебон шатается, Дюран и Минаев поддерживают его.

— Синицын, — зовет Минаев, — санитаров сюда, живо... — Он отстегивает фляжку от пояса, подносит ее к губам Лебона. — Выпейте.

Лебон отпивает глоток, раскрывает глаза.

— Теперь все хорошо... Жаль только, что он удрал и не видит этого...

— Кто? — спрашивает Минаев.

— Комендант лагеря... Штурмбанфюрер эсэсовских войск...

— Лебон ему кричит прямо в лицо: «Вы обречены!..» — волнуясь, рассказывает Дюран. — Эсэсовец бил его... Кулаками, дубинкой, а Лебон стоял и улыбался.

— Он ничего не мог со мной сделать... Я знал, что если я мыслю, значит, я существую.

— Обидно, что он тоже существует, — отвечает Минаев. — Хотя вряд ли он мыслит. Этого Декарт не предвидел.

Молодой и веселый солдат подбегает к Минаеву.

— Товарищ капитан, разрешите доложить. Прибыли представители американского командования.

Минаев идет по лагерю. Французы поют «Марсельезу», ее перебивает польская партизанская песня, возгласы, крики «ура». Мимо капитана проезжают машины медсанбата, походные кухни.

* * *

Застекленная веранда в доме немецкого помещика. За стеклами видны проезжающие машины, проходящие солдаты — воинская часть располагается на отдых.

Минаев и два американских офицера расположились у стола. Перед ними походная карта. Деловой разговор закончен. Солдат приносит водку, закуски.

— Прошу, — приглашает Минаев.

— Я очень рад, что мы так легко договорились, — говорит капитан Уоллер.

— Это все-таки здорово, что война окончилась! — восклицает долговязый лейтенант с простодушным лицом. — Джим Маккорн не философ, но его не обведешь вокруг пальца, я вас уверяю, что теперь наступит замечательное время, можно будет делать дела...

Пока он говорит, Минаев разливает водку по стаканам, поднимает свой стакан.

— За ваше здоровье!...

— За нашу встречу! — чокается с ним Уоллер.

— За нашу встречу!.. — восклицает Маккорн. — Вы, наверное, коммунист, — говорит Минаеву сразу же развеселившийся от водки Маккорн, — но сейчас вы для меня такой же солдат, как я. Мы с вами вместе проучили мошенников. Говорят, что у вас какой-то особенный строй, но какое до этого дело Джиму Маккорну? До войны я продавал непромокаемые пальто и католикам, и коммунистам. Я вам скажу откровенно, я продавал даже неграм...

— За нашу встречу! — повторяет капитан Уоллер, стесненный словами Маккорна.

Все снова чокаются.

— Мне нравится водка!.. — восторженно кричит Маккорн. — Я ел один раз икру. Я вообще люблю все русское. В Нью-Йорке я видел фильм «Анна Каренина». Это была настоящая сенсация. Там все ехали в ночной бар на тройке. Потом они сняли с лошадей колокольчики и пили из них водку.

— Колокольчиков я, к сожалению, не приготовил, — вздыхает Минаев. — Разрешите я вам еще налью в стаканы?..

— За нашу встречу! — опять провозглашает свой тост Уоллер.

— За нашу встречу!.. — говорит Минаев и неторопливо добавляет:— Правда, я ждал этой встречи несколько раньше. Года три назад. Но лучше поздно, чем никогда.

Маккорн от души смеется:

— Вы, оказывается, весельчак. А нам говорили, что красные никогда не смеются.

— Я очень рад знакомству, — пытается скрыть раздражение Уоллер, — но, к сожалению, нужно ехать.

— Сейчас я проверю, починили ли вашу машину, — говорит Минаев и выходит из помещения.

* * *

Играет баян, пляшут и поют бойцы, вместе с ними веселится шофер джипа — негр Гарри Джексон.

— Глущенко, как с американской машиной? — спрашивает Минаев.

— Все в порядке, товарищ капитан, — улыбается Глущенко. — Разрешите сказать, хороший человек их водитель. Мы с тобой друзья, Гарри, ведь так? — обращается он к негру.

Радостно улыбающийся Джексон подходит к Минаеву.

— Господин капитан, вот что мне здесь подарили, — он показывает офицеру маленькую красную звездочку. — Они говорили — в Москве большие, большие звезды. Отовсюду видно... Господин капитан, можно задать один вопрос?..

На ступеньках дома появляется Уоллер, потом Маккорн. Джексон замолкает.

— Ваша машина готова, — поворачивается к Уоллеру Минаев.

— Джексон, едем! — приказывает Уоллер, отдает честь русскому офицеру. — Благодарю за гостеприимство.

— Счастливой дороги!

Идут к машине.

— У нас среди шоферов много цветных, — пытается быть любезным Уоллер, — вас не слишком стеснило, господин капитан, что мы приехали с негром?

Минаев смотрит на американцев, потом, сдержавшись, спокойно отвечает:

— Нет, это меня нисколько не стеснило.

Он подходит к сидящему за рулем Джексону, протягивает ему руку и ласково говорит:

— Счастливый путь, Гарри!.. До свидания!..

— Поезжай! — кричит Уоллер.

— Интересно, о чем он хотел меня спросить?.. — говорит про себя Минаев, провожая глазами машину.

К нему подходит собравшийся в дорогу Дюран.

— Слушай, товарищ, мы уезжаем, — взволнованно говорит он. — Меня наши послали еще раз поблагодарить... — Он обнимает Минаева.— Знаешь что? Приезжай в Париж. Ко мне в гости приедешь. У меня семья. Жена. Два сына. Старшему семнадцать лет, тоже в Сопротивлении был, а младшему — Рене — два года. Не знаю, что с ними... Нет, обязательно их увижу!..

— Конечно, увидишь! — уверенно говорит Минаев.

— Приезжай! Луиза тебя таким рагу угостит, она у меня мастерица. Ты понимаешь, что это значит — русский придет ко мне! Бутылочку бургундского разопьем...

— Обязательно разопьем.

— Я тебе еще хочу сказать: то, что вы сделали, мы никогда этого не забудем...

Он снова обнимает Минаева.

* * *

— Боевой у нас капитан... — говорит связистка Катя Ольге, дежурящей у телефона.

Кабинет в немецком помещичьем доме. Портреты усатых предков хозяина сняты со стен и стоят в углу. Походная койка. Девушки сидят у полевого телефона, стоящего на тяжелом дубовом столе.

— Я его всегда вспоминать буду, — продолжает Катя. — Только язык у него, просто ужас! Скажет что-нибудь, и не поймешь: всерьез он это или шутит. Он тебя никогда не разыгрывал?..

Ольга молчит.

— Ой, тебя разыграть легко, — смеется Катя, — просто ужас!..

— Подожди, — говорит Оля. — Я проверю слышимость...

Берет трубку аппарата. Минаев проходит через комнату.

— Двина, Двина, я Розетка... — повторяет Ольга. — Слышимость хорошая. Ну, Катенька, простимся, я ведь утром уезжаю. Может быть, тебя и не увижу...

— Как я без тебя скучать буду, — восклицает Катя, — это просто ужас!..

Они целуются. Кивнув еще раз принявшей дежурство Кате, Ольга выходит из комнаты, идет через пустой зал.

Стоящий у окна Минаев оборачивается на звук ее шагов. Он показывает на здание, виднеющееся в окно:

— Посмотрите, что они на прощанье написали...

Ольга подходит к окну.

На стене дома по трафарету написано: свет — это смерть!

— Это, чтобы как следует затемнялись... Теперь им конец. Вы представляете себе, сегодня уже всюду светло!..

Ольга и Минаев стоят возле окна в огромном пустом зале. На стенах рога — охотничьи трофеи немецкого помещика. Угол комнаты отбит осколком бомбы. Видно небо; шумят деревья в парке.

— Кем вы только не были, — посмотрев на Ольгу, негромко говорит Минаев, — розеткой, ласточкой, липой, иголкой, розой... Возле Сталинграда на курганчике роза вызывала звезду... А роз там не было, только сухая трава и мины... Завтра вы станете просто Олей. Что вы будете делать?

— Поеду к себе в Серпухов, потом буду учиться. А вы, Дмитрий Алексеевич, наверно, поедете к жене?

— Поехал бы... Только жены у меня нет.

— Но ведь вы мне много раз рассказывали... Почему вы всегда надо мной смеетесь?..

— Что вы!.. Я не над вами смеюсь. А поеду я к матери. Мамуля у меня замечательная. Все время писала: «Сама бы пошла воевать против этих фашистов»... Вот мы и расстаемся. Сколько мы с вами прошли вместе — с того курганчика! Помните Зарубина?

— Его убили на курганчике. А Магарадзе погиб у Курска...

— Помните, — перебивает ее Минаев, — он сидел в блиндаже как раз перед атакой...

— Он тогда много говорил о себе...

— Рассказывал про свою девушку, читал стихи. Помните?..

Смотря на Минаева, печально улыбаясь, Ольга читает стихи:

На холмах Грузии лежит ночная мгла,
Шумит Арагва предо мною.

Тихо продолжает Минаев:

Мне грустно и легко; печаль моя светла,
Печаль моя полна тобою...

Ольга опускает голову.

В зале полумрак.

Охваченный волнением, Минаев отходит от окна, смотрит на Ольгу. В сумраке ее лицо кажется детским.

— А ведь вы еще совсем девочка, Оля... — говорит Минаев.

— Напрасно вы так думаете, Дмитрий Алексеевич...

— У вас еще вся жизнь впереди. Вы и жить не начали... В общем, расстаемся... — Он неожиданно добавляет: — Может быть, так и лучше.

Ольга смотрит на него, а Минаев продолжает с печальной усмешкой:

— Понятно, что вы так хорошо Пушкина помните. Недавно проходили. И я молодость вспомнил... Вы что на меня так смотрите?

Ольга удивленно глядит на него, Минаев пробует шутить, пытаясь скрыть волнение:

— Мне в школе один учитель всегда говорил: никакого инженера из тебя не выйдет, будешь затейником в парке культуры и отдыха... Смотрите, рогов сколько!..

Ольга с недоумением смотрит на висящие на стене трофеи, не понимая, для чего все это говорит ей Минаев.

— Как вы думаете, Оля, а что он сделал с копытами?

Оля молчит. На ее глазах слезы.

Минаев, не глядя на нее, продолжает:

— Кстати, сегодня ко мне с визитом приезжала одна лошадь, хотела пить водку из колокольчика... Смешно?

Он замолкает и говорит другим тоном:

— Это хорошо, что вы уезжаете... Погодите, я не то хотел сказать...

Ольга выпрямляется, резко спрашивает:

— Разрешите быть свободной, товарищ капитан?

Она быстро уходит.

Минаев подходит к окну и смотрит, как по дороге быстрыми шагами, не оборачиваясь, идет Ольга. Он печально глядит ей вслед.

За окном светает.

* * *

Мутный рассвет.

Американский военный грузовик едет по дороге. В кузове машины, на ящиках устроились несколько освобожденных из лагеря, среди них Лебон и Дюран. Грузовик въезжает в разрушенный, покинутый жителями город.

Встает солнце.

Лебон смотрит на развалины. Пустые коробки домов, обломки готического собора, поваленный старинный памятник.

Боль и гнев искажают лицо Лебона.

— Нет, — с силой говорит он, — этого не будет больше. Никогда! Мари не придется еще раз пережить это...

— Сколько лет твоей дочке? — спрашивает Дюран.

— В ноябре исполнится тринадцать.

— Да, уж надо постараться, чтобы этого не было... — говорит Дюран. — Я тоже не хочу, чтобы мой Рене пережил такое...

Шофер резко сворачивает — всех тряхнуло.

С грохотом и свистом, взлетая и проваливаясь на разбитой мостовой, мимо грузовика проносится джип. За рулем хохочет и орет какую-то песню Маккорн.

Не снижая скорости, джип несется дальше и чуть не налетает на встречную машину. В небольшой спортивной машине — полковник и его адъютант. Перепуганный Маккорн тормозит, сидящий рядом с ним Джексон успевает повернуть руль, и джип останавливается, едва не опрокинувшись в воронку от снаряда.

Маккорн и Уоллер выскакивают из машины, вытягиваются.

Полковник генерального штаба Робертс смотрит на офицеров, строго спрашивает:

— Как вы смеете развивать такую скорость? Откуда вы едете?

— Господин полковник, — докладывает Уоллер, — по приказу командующего корпусом мы были у русских...

— Это оказались отличные парни, господин полковник... — добавляет, покачиваясь, Маккорн.

— Десять суток ареста, — прерывает его Робертс и, повернувшись

к Уоллеру, сухо говорит: — Капитан, подробно доложите и мне о всем, что вы видели у красных.

— Слушаюсь, господин полковник.

* * *

Едет спортивная машина.

— Безобразие! — возмущенно говорит Робертс.

— Все-таки сегодня такой день, господин полковник, — пробует заступиться за выпившего Маккорна адъютант, — кончилась война...

— Перестаньте говорить глупости. Война не кончилась. Война только начинается!

Машина проносится мимо развалин собора, мимо грузовика, везущего изнеможенных людей, в рваных костюмах каторжников.

Солнце все ярче и ярче освещает развалины.

КОНЕЦ ПРОЛОГА

Москва. 1949 год.

Ольга в светлом летнем платье, держа в руках большой букет белой сирени, идет по улице Горького. Рядом с ней веселая молодая девушка. Ольга повзрослела за прошедшие четыре года, теперь это высокая, красивая девушка.

Яркий июньский день, улица полна народа.

Девушки подходят к памятнику Пушкина. Ольга кладет к подножию букет.

Множество цветов... Тут и венки, и огромные букеты, и скромные полевые цветы. На одном из венков лента с датами: 1799—1949

Девушки молча смотрят на статую Пушкина, потом Ольга, чуть улыбнувшись какой-то своей мысли, отходит от памятника, идет по бульвару. Маша следует за ней. Они проходят мимо играющих детей, мимо продавцов разноцветных воздушных шариков, садятся на скамейку.

Вдалеке видна площадь, проезжающие машины, пешеходы.

— Я все-таки не понимаю, — говорит Маша, — как мог Дантес выстрелить?..

— Так всегда бывает, — задумчиво отвечает Ольга, — если есть большое сердце — все равно человека, поэта, народа, — кто-то в него непременно целится... Вчера читала, как американцы хвастают своей бомбой. Хотят запугать... А у нас юбилей, дети играют, мир... — Ольга улыбается. — И экзамены на носу. Я, Маша, ужасно боюсь...

— Я тоже, — вздыхает Маша. — Ты понимаешь, мне сейчас особенно трудно готовиться... Мама говорила, что нужно все отложить до осени. Но если бы ты его видела!..

Маша, придвигаясь ближе к Ольге, продолжает:

— Он, правда, чудесный. Химик, но любит театр, стихи. Я даже не понимаю, как я могла жить без него...

Где-то вдали играет музыка, весело шумит площадь, тонкими голосами кричат дети.

— Оленька, а почему ты всегда одна? — спрашивает Маша.

— Не знаю.

Подруги помолчали, потом Ольга говорит негромко:

— На фронте я встретила одного человека. Нет, ты не думай, ничего не было... Он меня принимал за девчонку, дразнил. А главное, ну, как пишут в романах, — не любил он меня... Я считала, что это пройдет. А почему-то все время о нем думаю... Расстались мы как-то глупо, даже не попрощались. Он мне тогда написал в Серпухов, а я не ответила, решила — ни к чему... Не знаю даже теперь, где он...

Ольга вдруг говорит другим тоном:

— В общем, все это глупости. Главное — сдать экзамены. С осени мы будем уже не учиться, а учить... Посмотри, еще один новый дом! Я здесь давно не была, и все уже выглядит иначе...

— На улице Горького липы хорошо принялись, — говорит Маша, — Москву теперь не узнать...

Неожиданно она обнимает Ольгу:

— Олечка, милая моя, — говорит, — а ведь ты его до сих пор любишь...

Ольга ничего не отвечает.

* * *

Сквер перед Домом специалистов в одном из новых кварталов Москвы. На фасаде большой портрет Пушкина.

Мария Михайловна Минаева — энергичная женщина семидесяти лет, Сергей Петрович Новиков — парторг машиностроительного завода, давний друг семьи Минаевых, и несколько других жильцов Дома специалистов рыхлят землю возле крохотных деревьев.

— Лет через пятнадцать замечательная аллея будет... — говорит Минаева.

— Как, Мария Михайловна, — спрашивает ее Новиков, — скучаете без Митеньки?

— Огорчает он меня. Ведь я думала, что женится на Верочке, да нет. И это уже второй раз так. Хороший он человек, а не может свою жизнь по-человечески устроить.

— Работой-то он доволен?

— Вы ведь Митеньку знаете, он всегда, когда трудно ему или когда разволнуется, обязательно шуточки отпускает. Вот сегодня принесли письмо. Пишет, что был у сенатора, а тот его накормил компотом с майонезом.

— Нет, Мария Михайловна, — улыбается Новиков, — это он не шутит. Такая у них еда.

— Да что вы, Сергей Петрович?.. — Ну, это ничего, у Митеньки желудок крепкий. Все-таки хорошо, что его послали к этим забиякам. Он им объяснит, пускай кушают на здоровье, что хотят, лишь бы людей оставили в покое, нельзя же все время бомбой грозиться...

— Боюсь, что и Митя их не успокоит, — смеется Новиков. — У них недавно один министр из окна выпрыгнул — прямо в сумасшедший дом отвезли.

— Да разве это можно... Что у них докторов нет?

— Доктора теперь нашлись — вы, наверное, читали, Мария Михайловна, что в Париже был Конгресс сторонников мира...

Подбегает Петя, сын одного из инженеров.

— Мария Михайловна, скоро дядя Митя приедет? Он мне обещал ракетный самолет построить...

— Теперь, должно быть, уже скоро... — отвечает Мария Михайловна.

* * *

Минаев проходит по залу клуба советского торгпредства в Нью-Йорке. Над эстрадой портрет Пушкина. Первое отделение юбилейного вечера кончилось.

Минаев выходит в соседнюю комнату, открывает окно.

Врывается оглушающий рев: гудки машин, громкоговорители, джаз. Небоскребы. Прямые улицы.

— Америка!.. — говорит Минаеву советник посольства Данилевский,

высокий, широкоплечий человек лет пятидесяти, с седыми волосами, подстриженными ежиком. — Ну как? Привыкаете?

— Откровенно говоря, трудно... Как раз перед командировкой у меня интересная работа была: проектировали станки для корейского текстильного комбината. Настоящее дело... А тут я два месяца, и впечатление, что ничего не делаю. Тянут. Сегодня опять была экспертиза. Не хотят ни покупать, ни продавать.

— Я здесь два года, и то не могу привыкнуть. Какой-то сумасшедший дом. Теперь вот все газеты в истерике: потеряли Китай. А на самом деле хуже: они голову потеряли.

— Что же, они действительно решили воевать?

— И хочется и колется. Конечно, есть здесь негодяи с положением, с деньгами, которые только и мечтают о войне, но сколько их? А движение за мир и сюда проникло. Парижский конгресс всех всколыхнул...

Из зала доносится вступление рояля, потом голос певца, поющего романс, — началось второе отделение.

Данилевский выходит из комнаты.

Минаев задерживается у дверей, романс привлекает его внимание. Он слышит знакомые строчки стихов:

Мне грустно и легко; печаль моя светла,
Печаль моя полна тобою...

Минаев стоит задумавшись. К нему подходит служащий торгпредства Шевелев.

— Жарко...

Минаев молчит.

— Климат здесь ужасный, — продолжает Шевелев.

— Да, жарко, — не сразу отвечает Минаев.

— Слушай, ты в этом костюме не выдержишь, самое страшное начнется в июле. Купи себе легонький костюмчик. Здесь недалеко магазин. А хорошо он пел. И романс замечательный. Впрочем, я видел, как ты слушал!

— Нет, что называется, воспоминания охватили... Ты на каком фронте воевал?

— На Третьем Украинском. А ты это к чему?

— Ни к чему... Натура у меня дурацкая, когда хочется говорить о звездах, я обязательно начну говорить о какой-нибудь ерунде, ну, например, о копытах... Вот и получается...

— Ничего не понимаю. Что получается?..

— Получается, что действительно нужно купить летний костюм. Так где, ты говоришь, этот магазин?

* * *

Надпись на магазине готового платья: «Д. МАККОРН». Сквозь стекло видны манекены, лавка. Маккорн, сидя за прилавком, записывает что-то в большую книгу.

Портной Смайлс, небольшого роста человек, в жилете, без пиджака, занят переделкой костюма.

Дверь в комнате позади магазина быстро распахивается. Женщина лет тридцати, запыхавшись, входит, кладет сумку на стол, говорит, тяжело дыша:

— Джим, такое делается!.. Господи боже мой!.. И достать совершенно ничего нельзя.

— Это, наверно, перед праздником... — пробует успокоить ее Маккрон.

— Ты сошел с ума!.. — еще более нервно продолжает госпожа Маккорн. — Какие праздники?.. В магазине все говорили только об

одном... Ты представляешь себе, какой ужас!.. Я уже не говорю о летающих блюдечках, но теперь все кончено... Оказывается, у красных тоже есть бомба...

— Ну, и что из этого?..

Госпожа Маккорн всплескивает руками:

— Боже мой, и это мужчина!.. В автобусе тоже все говорили, что они могут налететь сегодня ночью. В газете было, что они налетят в четыре часа утра...

Маккорн закрывает книгу заказов, подходит к ней:

— Слушай, Пегги, будь я проклят, если мне не надоели эти разговоры. Ты лучше послушай, сегодня был еще один клиент...

— Опять красный?

— И знаешь, Пегги, тот самый русский, с которым я встретился на Эльбе. Он купил летний костюм с двумя парами брюк. Нужно только немного укоротить...

— Джим, ты в своем уме? Ты понимаешь, чем это кончится? Русские хотят на нас напасть, а у тебя все клиенты красные...

— Ну, и что из этого? До войны я продавал пальто черным, почему мне теперь не продавать штаны красным? Разве я виноват, что мой магазин находится в двух шагах от их миссии? И это еще счастье, потому что в эту проклятую лавку не заходил даже последний черномазый...

— Джим, да ты посмотри, что пишут в газетах... — Пегги протягивает Маккорну газету.

— Госпожа Маккорн, — поднимает голову от шитья Смайлс, — вы не думаете, что все это спекуляция? Пускают слух о близкой войне, чтобы набить цены...

— Я думаю, Дэвид, что ваше дело шить, а не вмешиваться в мои разговоры с мужем...

Пегги выходит из комнаты.

— Вот это здорово!.. — восклицает Маккорн, потрясая газетным листом. — Слушай: «Джон Барклей установил рекорд хождения на голове без помощи ног и рук; отталкиваясь головой от земли, он прошел триста ярдов на голове». Вот это настоящая сенсация! Что ты об этом думаешь, Дэвид?..

— Я думаю, хозяин, что как-будто голова предназначена для чего-то другого... Ага! Вот у этого действительно есть голова.

Смайлс рассматривает какую-то фотографию, напечатанную в газете.

— Вы не читали, хозяин, что в Америку приехал Лебон?

— Это что, боксер? — спрашивает Маккорн.

— В общем, да, — отвечает Смайлс, продолжая работать. — Он нанес хороший удар этим фашистам, написал правду о лагере смерти. Я бы, конечно, посоветовал вам прочесть его книгу, но боюсь, что скорее земля перевернется, чем вы начнете портить себе глаза...

* * *

Французский писатель Лебон и пожилой человек с седыми волосами, но молодым взглядом — профессор Миклей, — идут через зал.

Дипломатический прием в Вашингтоне. Проходят, сверкая орденами на мундирах, военные и послы; дамы в вечерних туалетах; многие мужчины во фраках и смокингах. Лакеи в белых куртках разносят напитки.

— Сколько мы не виделись? — спрашивает Миклей. — Три года?

— Четыре, — отвечает Лебон. — Для меня это были страшные годы. Я вспоминаю время, когда вы жили у нас, как самое счастливое. Все тогда думали, что будет мир, счастье. Была жива моя жена...

Замолкает.

— Верьте, дорогой Лебон, я очень мучительно пережил испытания, которые на вас обрушились. Расскажите мне, как Мари?..

— Вы ее оставили девочкой, теперь ей семнадцать лет. Это, кажется, то, что привязывает меня крепче всего к жизни. Так тяжело все вокруг!..

— Я вас понимаю. Утром я пришел в аудиторию и почувствовал, что не в состоянии начать лекцию. Как я могу рассказывать студентам об антропогенезисе, когда у них в голове только одно: завтра война!.. Я с волнением прочел заявление профессора Жолио Кюри.

— В сорок пятом году у меня тоже были иллюзии.

— Но все-таки хочется во что-то верить. На Парижском конгрессе было много честных людей. Трудно с ними не согласиться, ведь так больше продолжаться не может...

К ним подходит полный, астматический человек — сенатор Нотт, который, расслышав последние слова Миклея, восклицает:

— Вы совершенно правы, профессор, так больше продолжаться не может... Каждый день мы что-нибудь теряем. Вчера Нанкин, сегодня Кантон... Деловые круги настроены отвратительно, и это понятно — в таких условиях промышленность не может существовать. Мы задыхаемся, как рыба на суше...

— Вам остается только одно: промочить жабры... — говорит небрежно одетый человек с неизменно скептическим выражением лица.

— Бил Костер верен себе, — с усмешкой говорит Нотт. — Это наша знаменитость: первый журналист Америки...

Лакей подносит бокалы.

— Вы знаете, Костер,— продолжает Нотт,— мне не нравится тон газет. Паника ни к чему. Всем ясно, что у нас бомб во сто раз больше, чем у Советов...

— Не знаю. Не считал,— зевая, отвечает Костер. — В общем, чтобы сдохнуть, достаточно одной...

— Нужно думать не только о себе, у Америки теперь высокая миссия,— прерывает его Нотт.— Мы одни можем спасти мир от коммунизма. Конечно, я противник войны, но пока не уничтожат Советы, человечество не узнает счастья...

— Мне надоели разговоры о том, что может осчастливить человечество,— говорит Костер, потягивая виски.— Меня может осчастливить домик во Флориде. Я хочу пить виски и лежать на веранде без штанов.

Уходит с Ноттом.

Человек в смокинге подходит к Лебону, поклонившись, говорит:

— Господин Лебон, с вами хочет познакомиться полковник Робертс... Это очень крупная политическая фигура...

Лебон поворачивается к Миклею:

— Мне придется с вами проститься, профессор. Я надеюсь, что вы на меня не рассердились...

— Не забудьте, когда будете писать Мари, передать привет старого доктора, который так неудачно лечил ее куклу...

Робертс в штатском идет навстречу Лебону.

— Я счастлив пожать руку автора книги «Лагерь смерти»... Вы знаете, господин Лебон, несколько дней тому назад я зашел в кабинет генерала Томпсона. На глазах этого старого солдата были слезы. Он читал вашу книгу. Потом мы долго говорили о Франции, о гуманизме, о многообразии культуры. Ведь все это теперь под угрозой...

Разговаривая, они выходят из зала.

— Каковы ваши литературные планы, господин Лебон, если это не тайна?

— Вы сами сказали, господин Робертс, что все под угрозой. Мне

трудно теперь писать книгу. Я принял предложение газеты «Франс» и приехал сюда.

— Да,— глухо говорит Робертс. — Катастрофа надвигается с ужасающей быстротой. Вы говорили с профессором Миклеем? Конечно, в области науки он велик. Но в политике это ребенок: он верит в миролюбие Москвы.

— Профессор Миклей мой старый друг, но мы теперь стоим на различных позициях.

Робертс смотрит на часы:

— Прошу меня извинить, у меня срочное совещание, а ночью я должен выехать в Нью-Йорк.

— Я думаю, что я тоже могу уйти...

— Разрешите, я вас довезу до гостиницы,— говорит Робертс.— Мы можем продолжить разговор в машине.

* * *

Огни реклам мигают за окном машины.

— Как быстро все переменилось! — говорит Лебон. — Советские солдаты освободили меня из лагеря смерти. И вот теперь, судя по всему, русские стремятся захватить весь мир. Люди, спасшие мне жизнь, готовят гибель всему, что мне дорого. Трудно себе это представить...

— Я тоже долго не мог в это поверить,— говорит Робертс.— Но если бы вы знали, до чего доводит этих людей фанатизм. Что они делают здесь! Да, да, в самой Америке...

— Значит, вы считаете катастрофу неизбежной?

— Что касается нас, мы делаем все, чтобы улучшить отношения с Москвой. Проводив вас, я поеду на совещание, посвященное именно этому вопросу. Там будет и генерал Томпсон.

* * *

Мчится ночной экспресс.

В полутемном вагоне полковник Робертс и майор.

— Вы плохо работаете, майор,— раздраженно говорит Робертс. — В отделе, очевидно, не понимают, что происходит. Я выглядел перед генералом Томпсоном, как провинившийся школьник... Вы отвратительно работаете.

— Я еще не успел доложить вам: получена шифровка из Берлина. Операция, которую вы наметили, проведена успешно...

— Это капля в море,— прерывает его Робертс.— Нужен другой размах. Генерал Томпсон одобрил теорию «комариных укусов». Наносить удары повсюду. Неожиданно. Пусть даже бессмысленно. Лишить их спокойствия.

Пронзительный гудок поезда.

— Генерал Томпсон,— продолжает Робертс,— считает моральную мобилизацию Америки недостаточной. Царит благодушие. Люди болтают о глупостях. Строят планы. Вздор! Надо все переменить.— Болезненная гримаса искажает его лицо.— Меня замучила бессонница...

Майор вынимает из кармана лекарство.

— Попробуйте, это прекрасное снотворное.

Робертс принимает таблетку.

Трясется от быстрого хода поезд.

Багровое зарево проносится за окнами — заводы.

— Люди — дети, — говорит Робертс. — Их нужно взять за руки и силой повести, если они сами не знают, куда итти. Нужно их оглушить, чтобы каждый понял, что война неизбежна.

Протяжный гудок поезда.

Робертс закрывает глаза. Говорит спокойно, не поднимая век:

— Вы подыскали русского?

— Можете быть спокойны, полковник. Он недавно в Америке. Наивен. Плохо ориентируется.

— Предупредите прокурора, что я к нему завтра заеду.

Робертс сидит с закрытыми глазами.

* * *

Магазин Маккорна.

— Джим, у вас вчера был очень подозрительный человек, — говорит человек со сморщенным лицом — агент разведки Дуббельт.— Вы знаете, зачем он приехал в Америку?

— Почему же подозрительный?—удивленно спрашивает Маккорн.— Он оставил задаток. А зачем он приехал в Америку — это меня не касается.

— Я всегда говорил, что вы чересчур доверчивы. Хотите знать, зачем он приехал? Красные решили взорвать атомные заводы Теннесси.

— Знаете, Фред, я не верю в такие истории.

— Я не знаю, во что вы верите, Джим. Вы теперь повторяете, как попугай, все, что говорят красные.

— Они вообще ничего не говорят или просят: «поднимите плечи», «выпустите брюки».

— Боюсь, что вам трудно будет это доказать. Когда он к вам придет?

— В пять часов.

— Я тоже приду. Отошлите мастера. Кстати, я не понимаю, как вы его держите. Это очень подозрительный тип.

— Но он был на войне. У него медаль...

— Это ровно ничего не доказывает. Слушайте, Джим, я проверю, что у русского в пиджаке...

— Вы хотите меня погубить, Фред,— с отчаянием восклицает Маккорн. — Я не струсил, когда нас окружили немцы, а теперь я готов залезть под кровать. Помните, как была ночная тревога и вы выскочили в одних трусиках? Я вам тогда дал штаны. А Джека убили... Это было замечательное время! Я тогда не думал, что придется залезать в чужие карманы...

— Значит, в пять часов,— говорит Дуббельт, выходя из магазина

* * *

Уличные часы показывают пять часов. Идет дождь.

В магазине Минаев. Маккорн помогает Минаеву надеть новый костюм. Они стоят в примерочной перед тройным зеркалом. Дуббельт укладывает на стул старый костюм Минаева и, посмотрев на пиджак, говорит:

— У вас пуговка едва держится. Если разрешите, я вам сейчас пришью.

Маккорн бросает на него отчаянный взгляд, вытирает сразу вспотевшее лицо платком.

— Спасибо,— говорит Минаев.

— Только попрошу вас вынуть все из карманов,—любезно улыбается Дуббельт.— Знаете, можно обронить крохотную бумажку, а потом оказывается, что там нужный адрес.

— Нет, у меня там ничего нет.

Дуббельт уходит за перегородку, взяв с собой пиджак.

Маккорн продолжает заниматься примеркой. Он то расстегивает то застегивает пуговицы на пиджаке, одергивает фалды, расправляет материю на спине. Руки его дрожат.

— Это не мой мастер,— говорит он Минаеву, снова вытирая потное лицо.— Он замещает товарища. За пуговку я не отвечаю. А костюмом вы останетесь довольны. Джим Маккорн — честный человек.

Дождевые потоки стекают по витринному стеклу.

* * *

Дождь усиливается. Гудят проезжающие машины, завывают громкоговорители. Возгласы, шум. Сквозь толпу двое полицейских ведут Минаева. На его руках наручники.

Подъезжает закрытая черная машина.

* * *

Полицейские ведут Минаева по длинному коридору. Вспыхивают лампы — фоторепортеры забегают вперед, отбегают в сторону, снимают Минаева во всех положениях. Репортеры что-то записывают в блокноты, требуют у полицейских чиновников подробностей.

Минаев идет ровным шагом, не обращая внимания на происходящее вокруг него.

* * *

Стол. На столе пиджак Минаева. Борт вспорот. Рядом с пиджаком бумага — «инструкция», подсунутая Минаеву.

За столом прокурор, судебный эксперт, переводчик.

Идет допрос Минаева.

— Это ложь!... — возмущенно говорит Минаев.— Провокация. Грубая фальшивка.

— Не отпирайтесь! — угрожает ему прокурор.— Вы пойманы с поличным. Вы понимаете, что вас ожидает?..

— Перестаньте угрожать,— прерывает его Минаев.— Я гражданин Советского Союза, запугать меня вы бессильны.

— Уведите арестованного!

Полицейские уводят Минаева.

Входит секретарь.

— При обыске в номере гостиницы найдено только одно недописанное письмо.

Прокурор передает письмо переводчику:

— Читайте!

Переводчик надевает очки, читает:

«Милая Оля, я пишу вам в Серпухов. Не знаю, дойдет ли это письмо. Когда мы расстались, вы были девочкой. Теперь, наверное, у вас своя жизнь. Может быть, вы и не помните меня. Трудно говорить после долгой разлуки. Скажу одно: мне очень хотелось бы вас увидеть. Последнее время я часто вспоминаю друзей тех лет, особенно вас. Я только что вернулся с пушкинского вечера. Ночь, чужая страна, а я вижу, как вы сидите у полевого телефона...»

— Какая-то личная история,— разочарованно говорит прокурор.

— Это шифр! — восклицает эксперт.— Не иначе. Наивно думать, что у них есть личные истории. Я два года был секретарем посольства в Куйбышеве. Русские никогда не влюбляются. Это шифр...

* * *

В камере нью-йоркской тюрьмы лежит на койке, заложив руки за голову, Минаев. Лицо его спокойно.

Тишина. Шаги тюремщика в коридоре. Опять тишина.

Минаев тихо говорит:

— Значит, про Гитлера забыли...

Встает с койки, ходит по камере, считая количество шагов. Окно, закрытое решеткой. Табурет. Минаев садится. Задумывается. Еле заметная улыбка появляется на его лице.

Он говорит совсем тихо:

— Печаль моя полна тобою...

Улыбается.

* * *

Улыбающаяся Ольга идет по коридору института. Открыты окна, жаркий солнечный день, за окнами видны деревья, небо. В институте идет экзаменационная сессия.

К Ольге подходит Маша.

— Неужели ничуть не боишься?

— Боюсь,— продолжая улыбаться, говорит Ольга.

— А почему улыбаешься?

— Сон хороший приснился...

Подруги смеются.

Открывается дверь, из аудитории быстро выходит девушка, переводит дыхание, говорит:

— Уф! Ну, Любимова, ни пуха, ни пера!..

* * *

У стола экзаменационной комиссии сидит Ольга. Идет экзамен по литературе.

Профессора слушают ответ Ольги. Она спокойно говорит, чувствуется, что она хорошо знает предмет. Один из профессоров удовлетворенно качает головой.

— Следует также отметить,— говорит Ольга,— что для Гёте Фауст не только кабинетный ученый, но и созидатель. Изведав счастье, Фауст решает стать градостроителем...

Ольга уверенно цитирует по-немецки строчку стихов.

— Хорошо, — говорит председатель экзаменационной комиссии и, повернувшись к сидящему рядом с ним профессору, начинает с ним что-то тихо обсуждать.

Ольга ожидает следующий вопрос. Ее взгляд падает на лежащую перед ней на столе газету. Ольга машинально смотрит на нее, потом какая-то заметка привлекает ее внимание.

«НОВАЯ АНТИСОВЕТСКАЯ ПРОВОКАЦИЯ

Нью-Йорк (ТАСС). 7 июля полицейскими властями арестован член советской торговой делегации инженер Минаев Д. А.».

— Теперь расскажите о прогрессивном значении творчества Гёте,— говорит председатель комиссии.

Ольга молчит.

Профессор удивленно смотрит на нее.

— Мы вас слушаем, товарищ Любимова.

— Он хотел... Он был... — с трудом говорит Ольга.

— Вы не волнуйтесь. Успокойтесь.

— Гёте был... — все еще не придя в себя, продолжает Ольга и неожиданно другим голосом говорит: — Фашисты перед своей гибелью писали на стенах домов: «Свет — это смерть»... Это не только о затемнении... Это гораздо глубже, потому что фашизм...

Удивленно смотрят на Ольгу члены экзаменационной комиссии. Ольга говорит с огромной силой в голосе:

— Гёте, умирая, сказал: «Больше света!»... Наследники фашистов... Они теперь в Америке... Они хотят погасить свет... Простите, я сбилась...

Сосредоточившись, Ольга продолжает уже спокойно:

— Разбирая «Фауста», Белинский писал...

* * *

В диком темпе играет джаз. Крутятся, мигают, вспыхивают, кувыркаются световые рекламы.

Маккорн и Смайлс идут по улице.

Световые буквы бегут беспрерывной лентой:

КРАСНЫЙ ШПИОН ПРОДОЛЖАЕТ ОТПИРАТЬСЯ...

Мелькают набранные жирным шрифтом заголовки газетных статей:

АГЕНТ МОСКВЫ ПОСЯГАЛ НА ЖИЗНЬ МАТЕРЕЙ И ДЕТЕЙ...
СУД НАЗНАЧЕН НА ДЕКАБРЬ...

— Ты читал, что у него было зашито?.. — тяжело дыша, говорит Маккорн. — С тех пор я не могу притти в себя... Это преступник номер один!..

— Даже если президент поклянется на библии, что этот русский хотел взорвать город, я ему не поверю!.. — отвечает Смайлс. — Слушай, хозяин, мы с тобой видели, что Гитлер сделал с немцами. Мне тебя жалко, если ты поверишь такому вздору.

Маккорн в бешенстве поворачивается к Смайлсу:

— Меня нечего жалеть. Маккорна не обведешь вокруг пальца. Ты что, не понимаешь? Красные хотят уничтожить Америку.

— Я понимаю, что нас хотят втянуть в поганую историю.

— Вот до чего довели тебя твои книги. Я думал, что ты американец, а ты красный...

Маккорн останавливается, кричит:

— Может быть, у тебя тоже что-нибудь зашито?..

Смайлс плюет, уходит.

Над головой Маккорна орет радио:

— Красные хотят захватить весь мир, повсюду устроить рай без штанов. Миссия Америки — остановить красный потоп...

Оглушающая музыка.

Люди, увешанные рекламными плакатами, преграждают путь Маккорну.

На плакатах огромными буквами написаны заглавия фильмов:

ЖЕЛЕЗНЫЙ ЗАНАВЕС
КРАСНАЯ ТЕНЬ
РУКА МОСКВЫ

— Здорово, Джим, — приветствует Маккорна Дуббельт. — Я вас давно не видел. Как дела?

— Отвратительно, — поворачивается к нему Маккорн. — Я уже не говорю о том, что два месяца ни одного клиента, но подумать, что он хотел взорвать целый город...

— Зайдем, Джим, посидим.

* * *

Они заходят в бар, садятся на высокие стулья. Дуббельт заказывает пиво.

— Просто не могу понять, что мне теперь делать, — жалуется Маккорн.

— Я знаю, что ты на меня дуешься, — задушевно обращается к нему Дуббельт. — А разве я виноват? Теперь ты сам видишь, до чего ты был доверчив... Знаешь, Джим, ты смелый парень и настоящий американец, тебе надо пойти в «Американский легион», поговорить с Эндерсом. Это большой человек, у него собираются хорошие ребята, фронтовики, как ты... Там тебя поймут.

* * *

Процесс Минаева.

В зале суда много публики, журналисты, полицейские.

— Подсудимый, ваше запирательство бессмысленно, — обращается к Минаеву прокурор. — Еще раз вам предлагается рассказать о том, как вы предполагали взорвать цех ОМ завода в Теннесси.

— Я еще раз вам отвечаю, что советские люди заняты восстановлением заводов в Сталинграде, а не взрывом заводов в Теннесси, — отвечает Минаев.

Лебон сидит на местах для прессы. Вокруг него журналисты записывают в блокноты. Лебон ничего не пишет. Он внимательно смотрит в лицо Минаева, сидящего под стражей на скамье подсудимых.

— А вы знаете, он совсем непохож на преступника... — говорит Лебону один из журналистов.

— Хорошее лицо... — задумчиво отвечает Лебон. — Он мне кого-то напоминает...

— Подсудимый, вы не на митинге, а на судебном разбирательстве, — раздраженно говорит Минаеву судья. — Отвечайте на поставленные вопросы.

— В инструкции, которая была зашита в левый борт вашего пиджака, совершенно ясно сказано, что вы должны совершить преступный акт совместно с политическим комиссаром Быковым. Где теперь находится это лицо? — спрашивает прокурор.

— Это лицо находится в воображении автора «инструкции», очевидно, этот автор...

— Подсудимый, отвечайте по существу обвинения... — повышает голос судья.

— Пожалуйста, — вежливо соглашается Минаев, — «инструкция», которую мне подбросили, написана человеком, не знающим ни русского языка, ни советской жизни. Быков, конечно, фамилия распространенная, но политических комиссаров у нас давно нет. Нет и дивизионных генералов, о которых упоминает автор «инструкции». Таким образом, следует признать, что ваши портные работают лучше, чем ваши литераторы...

— Сейчас не время для шуток, — стуча деревянным молотком по столу, говорит судья.

— Я с вами согласен, — кивает головой Минаев. — Это не шутки, это очень печальная история. Она печальна для меня — я не люблю

сидеть взаперти. Она печальна и для ваших соотечественников — можно быть марксистами, или прагматистами, или баптистами, но нельзя быть... как бы это сказать... жуликами...

Шум в зале.

Судья стучит молотком.

— Я вас прошу не забывать, что вы на скамье подсудимых. Отвечайте серьезно.

— Хорошо. Я буду говорить серьезно...

Отчетливо, громко, обращаясь не только к суду, но и к публике, Минаев говорит:

— Организована чудовищная провокация: вашей охранке приказали убедить рядовых американцев, что Советский Союз готовится к нападению. Вы обманываете своих сограждан. Но уже Линкольн сказал, что можно обманывать недолго всех или долго некоторых, но нельзя долго обманывать всех...

— Это не митинг. Сейчас же замолчите! Я лишаю вас слова! — кричит судья.

— Я простой советский гражданин, заявляю...

— Вывести подсудимого!..

— Жаль, что его судят здесь, а не в Теннесси, — говорит лысый журналист, сосед Лебона, — если бы его облить галлоном хорошего бензина и бросить спичку, он забыл бы все свои проповеди...

Лебон поднимается с места, выходит из зала.

* * *

Коридор суда.

Бил Костер с журналом в руках развалился на деревянном диване и решает кроссворд.

—А, Лебон! — восклицает он, увидев идущего Лебона. — Скажите быстро: цветок, семь букв, первая буква эм.

— Я тороплюсь, — говорит Лебон.

— Подождите, а что там происходит?

— Судебное разбирательство отложено для дополнительного расследования.

— Не удивительно. Я послушал полчаса — прокурор редкий дурак, да и судья не асс. Но неужели вы все время сидели в зале? Там ведь неслыханно душно?

— Я буду писать об этом деле.

— У вас нет фантазии, Лебон, — Костер зевает. — Я тоже об этом напишу. Восемьсот слов. Я его зарежу пером. Но для этого вовсе не нужно слушать всю эту галиматью. Пойдемте лучше, промочим жабры...

— Я вам сказал, что я тороплюсь...

* * *

Нью-Йоркская тюрьма. Комната для свидания с заключенными. Советник советского посольства Данилевский разговаривает с Минаевым.

— Вы отлично держались, — говорит Данилевский.

— Знаете, Иван Сергеевич, по правде говоря, я очень волновался.

— Ваши ответы произвели огромное впечатление. В Западной Европе о вашем деле много пишут. Даже Лебон, а он нас не очень-то любит, не вытерпел. Написал, что это провокация. А здесь, вы думаете, все им поверили? Мы получили сотни писем. Вчера очень хорошее письмо пришло. Пишет какая-то женщина, кажется работница, просит передать вам, чтобы не думали, что в Америке только негодяи.

— Вы знаете, Иван Сергеевич, — говорит Минаев, — а ведь то, что вы сейчас сидите здесь, и то, что я с вами разговариваю, кажется мне просто чудом. Подумать только — сижу, говорю с советским человеком!..

Он взволнованно встает, проходит по комнате.

— Вы плохо выглядите, Дмитрий Алексеевич, — говорит Данилевский. — Может быть, потребовать, чтобы к вам допустили нашего врача?

— Нет, спасибо. Я здоров.— Шутливо добавляет: — Веду американский образ жизни... Привыкаю.

— А вы не привыкайте. Судебное разбирательство они отложили по многим причинам... Вот видите: семь месяцев не хотели давать свидания с вами, теперь пришлось... Москва занимается вашим делом. Так что не привыкайте.

— В Москве сейчас девять часов вечера...— говорит Минаев.— У памятника Пушкину горят фонари...

Данилевский смотрит на Минаева, улыбается.

* * *

— Господин полковник, сегодня утром парни из «легиона» устроили кошачий концерт перед гостиницей, где живет Лебон. Вечером они собираются пересчитать ему ребра, — докладывает майор Робертсу.

Полковник, сидя в кабинете своего загородного дома, разбирает бумаги. У него злое и усталое лицо.

— Это что Эндерс придумал? — не поднимая головы от бумаг, спрашивает он.

— Простите, господин полковник, я не решился ночью вас потревожить. Я узнал поздно вечером, что решение государственного департамента о высылке Лебона кем-то приостановлено. У этого негодяя оказались защитники...

— Соедините меня с Лебоном, — прерывает его полковник.

— Но, простите...

— Вы что, оглохли?

Майор обалдело смотрит на начальника. Поднимает трубку телефона.

— Дежурный? Полковник просит соединить его с корреспондентом газеты «Франс» Лебоном.

— Это что? Данные полковника Сноудэна?.. — спрашивает Робертс, показывая на вынутую из пакета карту Кореи с заштрихованными местами.

— Да. Исключительно ценный материал...

— Я не спрашиваю вашего мнения.

Звонок телефона. Робертс поднимает трубку:

— Господин Лебон? Я прочитал с большим интересом вашу статью о деле Минаева...

Майор, потрясенный, смотрит на полковника.

— Что произошло?.. Не придавайте значения. В каждом большом городе есть подонки общества... Я очень сожалею о происшедшем, — продолжает Робертс. — Я не во всем могу согласиться с вами, но я ценю независимость вашей мысли... Надеюсь, вы не торопитесь уехать из Америки?.. Желаю вам всего лучшего.

Опускает трубку. В бешенстве поворачивается к майору:

— Вас, кажется, интересовало, кто помешал высылке Лебона? Я!.. Перестаньте хлопать глазами! Вы, кажется, не первый день работаете со мной, а ведете себя, как мальчишка. Вы мне сами докладывали, что Лебон из-за болезни дочери попал в отвратительное материальное положение. Вы великолепно знаете, что газета «Франс» теперь в наших руках. К сожалению, редактор оказался такой же дурак, как вы. Больше

этого не повторится. А Лебон это не Бил Костер. Нечего им швыряться. Вы вели себя, как пьяный бегемот в посудной лавке...

— Простите, господин полковник, но...

— Можете итти.

Хлопнув дверью, Робертс выходит из кабинета.

* * *

Немолодая женщина с измученным лицом ставит букет цветов в вазу.

Робертс входит в гостиную. Он молча смотрит на испуганно повернувшуюся к нему жену, потом спрашивает:

— Что это за цветы?

Госпожа Робертс вздрогнула.

— Я сейчас их уберу, если они тебе мешают.

— Напротив. Какой чудесный запах. Я и не заметил, как настала весна...

Госпожа Робертс с тревогой смотрит на мужа.

— Ты очень плохо выглядишь, Фрэнк, нельзя так много работать.

— Самое ужасное, что я не вижу результатов. Томпсон ничего не понимает в политике. Президент прислушивается к любому слову. Все построено на словечках, на догадках: Гарриман советует... Даллес возражает... Маршалл настаивает. Вылезает какой-нибудь Нотт и судит все с точки зрения своего бизнеса. Разве это люди? Пауки в банке. Элизабет, что ты скажешь, если я все брошу?..

На глазах госпожи Робертс слезы.

— Ты не подумай, что я болен, просто мне все надоело. Чарли мне давно предлагал пост администратора «Колумбия бэнк»... А в воскресенье мы поедем на моторной лодке, возьмем Мэри. Можно осмотреть дом Лонгфелло, она там еще не была. Красивые у него поэмы. Помнишь «Псалом жизни»...

Лакей появляется в дверях.

— Сенатор Нотт.

Госпожа Робертс быстро подходит к мужу, тихо говорит:

— Я ему скажу, что ты болен. Я так счастлива, что ты решил...

Секунду Робертс молчит. Потом он поворачивается к лакею, говорит:

— Просите.

Госпожа Робертс смотрит на мужа.

— Я пошутил, Элизабет, — хмуро говорит ей Робертс. — Забери, пожалуйста, эти цветы... От них болит голова...

На лице Робертса появляется обычное для него спокойное выражение. Улыбаясь, он идет навстречу Нотту.

— Здравствуйте, дорогой сенатор.

— Вы отлично выглядите, полковник, — говорит вошедший Нотт.— Всегда здоровы, спокойны.

— Мы не имеем права нервничать, — улыбается Робертс.

— Конечно. Но вокруг мало утешительного. Как вы считаете, Советы используют отсрочку судебного разбирательства?

— Дело Минаева сыграло свою роль. Возможно, что в этом частном случае Государственному Департаменту придется пойти на некоторые уступки.

— Хорошо. Это частный случай, — нервно говорит Нотт. — Что же, по-вашему, Китай — это тоже частный случай? Забастовки шахтеров — мелочь? Беспорядки в Италии — деталь? Где же миссия Америки? В разговорах об умиротворении? Я считаю, что за такие разговоры нужно судить, сажать в тюрьмы... Никогда еще каучук не стоял так низко.

Морган мне вчера сказал, что деловые круги настроены отвратительно.

— Вы напрасно горячитесь, дорогой господин Нотт, — вежливо говорит Робертс. — Для деловых кругов вскоре откроется обширное поле деятельности. Намечается одна локальная операция...

— Балканы? — поспешно спрашивает Нотт.

— Нет. Несколько иное направление, — уклончиво отвечает полковник. — Вы понимаете, я сейчас лишен возможности уточнить. Скажите, дорогой друг, вы давно видели Даллеса?

— Вчера на заседании комиссии. — Нотт поднимает глаза на Робертса. — Он говорил, что собирается скоро в Корею...

— Можно ему позавидовать. Это очаровательная страна и с большим будущим...

* * *

Полумрак. Минаев спит. Ему снится какой-то тяжелый сон. Он тихо говорит...

— Господин судья!.. Я заявляю...

Далекий гудок.

Минаев поворачивается, открывает глаза, оглядывается вокруг, еще не понимая со сна, где он; потом он быстро поднимается, открывает штору. Яркий дневной свет освещает купе вагона. Стучат колеса. Гудит паровоз. Минаев прильнул к окну.

За окном — солнечная зима, снежные поля, сверкающий лед замерзшей речки, деревья, покрытые шапками снега.

Приближается пограничный столб. Надпись на столбе: СССР.

Минаев смотрит на советского часового.

Навстречу поезду бегут дети. Они останавливаются, что-то кричат, смеются, машут руками.

Минаев радостно машет рукой детям.

* * *

— Вот ты и дома! — говорит Новиков.

Минаев вылезает из-под нового, еще не работающего станка, вытирает ветошью измазанные машинным маслом руки, обращается к окружающим его инженерам:

— Знаете, дом не узнать. Пока я там бездельничал, вы здесь таких дел понаделали...

— Главное еще увидишь, — улыбается Новиков и уходит вперед.

Они идут по огромному цеху Московского машиностроительного завода.

— Нет, вы все-таки объясните мне, Дмитрий Алексеевич, — горячится молодой инженер Трофимов, — как же это случилось?

— Очень просто, — объясняет Минаев, продолжая осмотр цеха. — Портной оказался докой. Обещал пришить пуговицу, а пришил целое сочинение...

Предупреждающий сигнал.

Поверху проезжает кран. Высунувшись из кабины, кричит крановщик:

— Дмитрий Алексеевич, с приездом!

— Здравствуйте, Алексей Степанович!..

— Дмитрий Алексеевич, — не успокаивается Трофимов, — вам столько пришлось пережить, а вы ничего не хотите рассказать...

— Да уверяю вас, ничего не было особенного. Попал я в это дело

случайно: подвела страсть к франтовству, идея летнего костюма... Подождите, а вот это действительно интересно...

Перед ними новые станки, приготовленные к отправке, некоторые поставлены в ящики. Группа рабочих окружает один из станков, молодая девушка в спецовке старательно пишет на нем:

ЖЕЛАЕМ СЧАСТЬЯ КОРЕЙСКИМ ТОВАРИЩАМ!

На другом станке уже написано:

ПРИВЕТ ИЗ МОСКВЫ

— Узнаешь? — спрашивает Минаева Новиков. — Сразу после твоего отъезда пустили в производство.

— Дмитрий Алексеевич, — снова обращается к Минаеву Трофимов, — вы все-таки скажите: неужели у них может найтись какой-нибудь болван, способный поверить во всю эту историю?

* * *

— Джим Маккорн не философ, но его нельзя обвести вокруг пальца!.. — возмущенно восклицает Маккорн, стоящий в кругу рослых парней, членов «Американского легиона». — Мне наплевать на политику, это мошенничество. Но он хотел взорвать целый город. А сегодня в газетах какие-то сторонники мира хотят, чтобы нами командовали черные. Конечно, война — свинство, но Маккорн не из тех, кто прячется под юбку у своей бабушки...

В приемной Эндерса множество людей, накурено; смутно видны плакаты и афиши на стенах; в соседней комнате стучит пишущая машинка. Входят и выходят деловой походкой люди. Звонит телефон. Доносятся слова:

— Этот адвокат решил защищать негра...

— Проучить!..

— Пишите: «А для такой красной обезьяны, как ты, у нас специально приготовлена пуля».

— Алло... Кто?.. «Сторонники мира»?.. Миклей? Пошлем наших парней к этим «сторонникам».

— Браво, Джим! — говорит Дуббельт. — Значит, ты согласен быть одним из первых, когда все начнется?

— Когда начнется, все пойдут, — говорит Маккорн.

— Начаться может в любой день. Никто даже не заметит.

— Как же можно такое не заметить? — удивляется Маккорн. — Будут кричать в газетах, по радио, призовут...

— Почему ты считаешь, что красные нападут на нас с барабанным боем? Все может начаться незаметно. Где-нибудь далеко. Например, на Балканах или в Корее...

Раскрывается дверь соседней комнаты, выходит Эндерс — один из заправил «легиона». Он без пиджака, в зубах погасшая сигара.

— Скажи мне прямо, готов ты защищать Америку? — спрашивает Маккорна легионер.

— Я не негр, не красный, я настоящий американец! — восклицает Маккорн.

Эндерс хлопает его по плечу.

— Отлично сказано! На таких людях, как вы, держится Америка.

Жмет руку Маккорна.

Одобрительные восклицания.

* * *

Грохочет пианино в баре «Эльдорадо». Тапер с прилипшей к нижней губе сигаретой неистово бьет по клавишам.

За столиком несколько человек, бывших у Эндерса.

— Напрасно красные считают, что в Америке нет хороших парней,— кричит выпивший Маккорн. — Джим Маккорн — настоящий американец!.. Я буду среди первых.

К столику подходит Дуббельт.

— Пошли.

Легионеры встают.

— Они себя называют «Сторонники мира», — ухмыляется один из них. — Мы им покажем, что такое «мир»...

— Послушаем, как этот профессор читает лекции, — говорит другой.

— Пошли.

Маккорн остается один за столиком.

— А почему я должен быть среди первых? — бормочет он себе под нос. — Впрочем, не все ли равно... На месяц раньше или на месяц позже.

В баре пусто. Хозяин за стойкой, не обращая внимания на Маккорна, перетирает полотенцем стаканы.

Маккорн бормочет:

— Может быть, он и не собирался ничего взрывать, а просто хотел купить летний костюм с двумя парами брюк? Говорят, его выпустили... Но я все-таки настоящий американец, я не позволю... Тошнит... Наверно, сосиски были тухлые... Это хорошо, когда много шуму — не думаешь.

Госпожа Маккорн вбегает в бар. Ее шляпка сдвинута на затылок, волосы растрепаны, ей трудно дышать. Увидев мужа, она бросается к нему, говорит с отчаянием:

— Джим, вот где ты? Я обегала весь город! Что с тобой?

Маккорн, не глядя на нее, залпом выпивает стакан.

Тапер перестает играть.

— Играй, черт бы тебя побрал! — кричит Маккорн. — Я тебе дам десять долларов. У меня большой праздник. Я сегодня выиграл хороший кусок железа в пузо...

Он швыряет деньги, тапер полез подбирать.

— Что ты хочешь сделать, Джим? — с отчаянием спрашивает его Пегги.

Маккорн поет во всю глотку:

Он себе стреляет в лоб,
Сам ложится в пышный гроб:
Принимай меня, земля.
Тру-лю-лю и тра-ля-ля.

Пегги плачет, уронив голову на стол.

* * *

Негр Джексон, тот, что был на войне шофером, идет с молоденькой мастерицей — мулаткой Дженни по нищему кварталу Нью-Йорка. Они проходят мимо грязных домов с облупившейся штукатуркой, мимо развешанного на веревках белья. Грохочет где-то вдали поезд, хрипит и свистит шарманка, оборванные дети играют возле помойной ямы.

— Я боюсь, Гарри, — прижимается ближе к Джексону Дженни.

— Почему, Дженни? Там сторонники мира. Это хорошие люди, никто тебя не обидит.

— Я боюсь, Гарри. Ты знаешь, я не суеверная. Можешь спросить маму. Но когда мы шли и ты сказал мне, что ты меня любишь, — ты не заметил — светила большая зеленая звезда. Она приносит несчастье.

Джексон улыбается, говорит шутливо:

— У меня есть от зеленой звезды талисман.

Он вынимает из кармана коробочку, бережно раскрывает ее. На дне лежит маленькая красная звездочка.

— Это мне подарили русские. Помнишь, я тебе рассказывал, как я хотел спросить советского офицера о самом важном... Пойдем, не бойся.

Они входят в освещенный подъезд. Возле дверей плакат о собрании сторонников мира.

* * *

Небольшое помещение набито народом. На невысоких подмостках стол. Неровные ряды стульев. Простые костюмы.

— Я всегда держался в стороне от политики, — говорит стоящий перед аудиторией профессор Миклей. — Но теперь страшное время. Нельзя спокойно развернуть газету. Мой друг профессор Боничелли мне недавно написал, что в Италии наши военные ведут себя, как нацисты. Все итальянцы этим возмущены. Говорят, что то же самое происходит и во Франции, в Англии. Тень ложится на доброе имя Америки.

В аудитории тихо. Слушают сидящие рядом Дженни и Джексон. Качает головой Смайлс.

— Такие люди, как сенатор Нотт, открыто призывают к войне, восхищаются атомной бомбой, — продолжает Миклей. — Да, я не могу не согласиться со словами Стокгольмского Воззвания. Эти слова продиктованы разумом и совестью. Миллионы людей во всем свете уже подписали это Воззвание. Неужели мы, американцы, будем молчать?

— А что мы можем сделать? — спрашивает из зала портной Смайлс. — Нас не так уж много, и мы маленькие люди. Разве президент испугается подписи портного Смайлса?

— У нас на заводе тоже некоторые спрашивали: что мы можем сделать? — поворачивается к Смайлсу сосед. — А это очень просто. Как ты думаешь, сколько таких, как ты? Если десять миллионов Смайлсов подпишут это, пожалуй, президент задумается. Коммунисты правильно говорят: без народа ничего не сделаешь.

Джексон, сидящий рядом с Дженни, встает.

— За эту неделю я уже собрал семьсот восемь подписей. Из них шесть белых, пастор Макгил, очень хороший человек... А сегодня и моя Дженни подписала.

Показывая на Дженни, говорит, радостно улыбаясь:

— Она добрая девушка, только не из храбрых...

Рассмеялись собравшиеся. Смеется Джексон, смущенно улыбается Дженни.

С грохотом раскрывается входная дверь. Пронзительный свист. Крича и улюлюкая, молодчики Эндерса врываются в зал. Они кидаются на собравшихся с резиновыми дубинками и кастетами. Летит стол с подмостков, какой-то верзила замахивается на Миклея. Джексон заслоняет профессора, легионер бьет его по лицу, еще несколько человек хватают Гарри.

— Бей негра! Бей! Бей!..

Джексон поднимается. Его лицо окровавлено. Он кричит:

— Все равно всех вы не убьете!

— Гарри! Гарри! — пробует прорваться к нему Дженни, но ее отталкивают. Джексона бросили на пол, бьют, топчут.

— Не люблю драки... — говорит Смайлс и, схватив стул, обрушивает его на голову Дуббельта.

* * *

На Московском машиностроительном заводе первомайский вечер. В клубе, полном народу, выступает Минаев.

— Простите, что рассказываю бессвязно. Я не умею выступать, — говорит он. — А сейчас я волнуюсь... Черная ночь у них... Такая ночь, что не скажешь. Огни реклам, свет — и темно, очень темно...

В первом ряду сидит растроганная Мария Михайловна. Она вытирает глаза кончиком платка.

— Человек — всюду человек, — продолжает Минаев. — Есть там хорошие люди и плохие, но жизни там нет. Много вещей, а человеку не на кого поглядеть, некого обнять: он в пустом мире... Если есть у него сердце, если он думает, его гонят, травят, убивают...

Напряженно слушает зал. Минаев продолжает:

— Мне один американский инженер сказал: «У нас теперь изготовляют машины, которые думают, как человек. Мы вас опередили на сто лет». Я ему тогда ответил: «Может быть, вы и делаете машины, способные сойти за людей, но человека вы обобрали, отняли у него сознание, сердце, совесть, сделали из него машину. Десять тысяч лет назад у нас жили люди, еще не осознавшие, что такое человек. Значит, вы отстали от нас на десять тысяч лет...»

Аплодисменты.

— Да вы не стесняйтесь, похлопайте сыну,— говорит Марии Михайловне Новиков.

Кто-то послал записку Минаеву. Видно, как она переходит из рук в руки. Рабочий, сидящий в первом ряду, кладет ее на стол докладчика.

Минаев разворачивает записку, молча читает: «Дмитрий Алексеевич, связистка вашего батальона хочет пожать вам руку». Минаев поднимает глаза, вглядывается во множество лиц, смотрящих на него из зрительного зала, говорит:

— Большое счастье, товарищи, быть с настоящими людьми, я это чувствовал на курганчике возле Сталинграда... И в американской тюрьме, когда меня навестил советник нашего посольства. Я это чувствую сейчас, здесь...

Аплодисменты.

Минаев быстро сходит в зал.

Навстречу ему идет Катя.

* * *

Они сидят на подоконнике. Слышна музыка. Продолжается первомайский вечер.

— Это просто ужас, как я обрадовалась! — говорит Катя. — Мне сказали, что вы скоро уезжаете, а я здесь на практике. Кончаю машиностроительный...

— Скажите, Катя, вы про кого-нибудь слышали из тех, кто был на курганчике? — спрашивает Минаев.

— Как же, Евдокимов, ну, вы просто не поверите — он директор завода, а Беляев на Урале, он женился, это просто ужас!..

— Погодите, Катенька, — ласково прерывает ее Минаев. — А еще про кого вы слышали?

— Глущенко послали на учебу. Дмитрий Алексеевич, я хочу вам рассказать про жену Беляева...

— А вы помните, была у нас... тоже связистка...

— Любимова? Оля? — радостно вскрикивает Катя. — Вот я глупая! С нее начать бы нужно. Она про вас так расспрашивала, просто ужас!

— Погодите, Катя, как она живет? Замужем?

— Да что вы, Дмитрий Алексеевич, она про вас так расспрашивала, вы не можете себе представить...

— Где вы ее видели?

— На Красной площади прошлой весной. Она к каким-то экзаменам готовилась. Говорила, что не знает, куда ее пошлют, наверное, далеко. Она про вас так расспрашивала, вы не можете себе представить! Дмитрий Алексеевич, когда будете ей писать, обязательно от меня кланяйтесь...

— Подождите, Катя, адрес вы знаете?

— Нет, что вы, Дмитрий Алексеевич, я думала, вы знаете...

Слышен вальс. Проходят празднично одетые люди.

Трофимов подходит к Минаеву.

— Вы здесь, Дмитрий Алексеевич, а мы вас повсюду ищем. Приехала корейская делегация.

По залу идут корейцы. Их окружают молодые рабочие, старые мастера, инженеры, девушки.

— Мы хотим вас поблагодарить от имени всех корейцев, — говорит глава делегации. — Здание комбината мы уже построили. Теперь ждем ваших инженеров для монтажа. — Он широко улыбается. — Оденем всю страну. Вы не можете себе представить, что это для нас значит! В Южной Корее каждый день убийства, смерть, а у нас мирная жизнь. Это огромное счастье!

Все аплодируют.

— Я хочу вас познакомить с инженером Минаевым, — говорит директор завода. — Он возглавит группу инженеров, которые сразу после праздников поедут к вам в Пхеньян.

Минаев подходит к корейцам.

— Товарищ Минаев, — говорит кореец, — разрешите мне пожать вам руку два раза. Один раз просто и еще раз за то, что сидели в американской тюрьме...

* * *

Упакованный чемодан стоит в комнате. Минаев за столом пишет.

Прикрытая абажуром настольная лампа. Ночь.

Мария Михайловна лежит в постели, но не спит.

— Ты что, все работаешь?.. — спрашивает она.

— Нет, кончил, — отодвинув бумагу и положив на стол перо, отвечает Минаев.

— Ты бы прилег. Скоро ехать.

— Ничего, в самолете высплюсь. А ты почему не спишь?

— Я, Митенька, за тебя боюсь. Наверно, там тоже американцы.

— Нет там никаких американцев.

— Как же нет? В газетах было: не хотят уходить.

— Так то, мамуля, в Южной Корее, а я еду в Северную. Спи!

— А наверное там американцев нет? — опять спрашивает Мария Михайловна.

— Да нет же. Это самое мирное место на свете. Ты знаешь, как называют Корею? «Страна утреннего спокойствия».

Молчание.

— А ты женишься когда-нибудь, Митенька?

— Почему ты сейчас меня об этом спрашиваешь?.. Мамуля, если без меня здесь придет письмо из Серпухова, обязательно перешли... Ты спи...

— Я сплю. — Тихо повторяет: — Страна утреннего спокойствия...

* * *

Фотография Минаева, снятая на корейской улице. Рядом с Минаевым кореец — глава делегации, приезжавшей в Москву.

Мария Михайловна смотрит на карточку, потом поворачивает ее другой стороной, читает:

«Мамуля, привет из Пхеньяна. Здесь хорошие люди. Наши друзья. Работаю много. Чувствую себя великолепно...»

Опускает фотографию на стол, снимает очки. Она одна в комнате, только серый кот трется у ее ног.

Она вздыхает, вытирает платком глаза, говорит тихо, будто извиняясь:

— Все-таки семьдесят лет.

Мяучит кот.

— Сейчас тебе молока дам... — говорит Мария Михайловна.

* * *

С лязгом и грохотом мчится экспресс Нью-Йорк—Вашингтон. Трясется вагон. За окнами с воем проносится встречный поезд.

В вагоне полковник Робертс и сопровождающий его майор.

— Передайте майору Уоллеру, что он завтра должен вылететь в Сеул, — говорит Робертс.

— Простите, полковник, но вы говорили, что Уоллер направляется в Югославию?

— Не рассуждайте. Генерал Томпсон только что отдал приказ начать азиатский вариант... — Помолчав, Робертс продолжает: — Дайте мне ваше снотворное. Я опять перестал спать.

Майор достает таблетки.

* * *

«Летающие крепости» бомбят корейский город.

Улица, снятая на фотографии, присланной Марии Михайловне, охвачена огнем. Пламя освещает лицо Минаева. Он стоит на углу улицы. Свистит и шипит огонь, стреляют зенитки и пулеметы. На носилках несут молодую женщину, ее рот открыт, но крика не слышно. Мчатся пожарные машины. С воем пролетают самолеты. Несмотря на ночь, светло, как днем.

Рядом с Минаевым кореянка Ли Ок Ен. Она пытается броситься к горящему дому, две другие женщины удерживают ее. Она кричит, но ее голос не слышен среди свиста, треска, грохота. Она указывает рукой на окно, из которого валит дым. Когда на секунду стихает грохот, выстрелы, слышен раздающийся из окна детский плач.

Накрыв голову пиджаком, Минаев бросается вперед.

Все длится мгновение. Минаев взбегает, задыхаясь от дыма, по лестнице, вбегает в комнату, где уже ползут по стене языки пламени, видит задыхающуюся девочку, хватает ее на руки, подходит к окну.

Мальчик взбирается на плечи Ли Ок Ен. Минаев передает ему из окна ребенка.

Горящая балка падает рядом с Минаевым. Его пиджак горит. Он *шатается, падает* на землю.

Подбегают санитары с носилками.

* * *

Отсветы уличных реклам мечутся на потолке комнаты нью-йоркской гостиницы.

На столе обрывки бумаг. Лебон кладет на стол телеграмму.

У него постаревшее, измученное лицо.

Входит Миклей.

— Мне только что сказали, что вы уезжаете. Какие страшные события! Они все-таки начали.

— Да, — говорит Лебон. — И начали, видимо, коммунисты.

— Я вас не понимаю, Лебон. Ваша статья о деле Минаева меня потрясла.

— По правде сказать, я сам больше ничего не понимаю. Я получил письмо от Дюрана. Я с ним сидел вместе в концлагере. Он пишет, что во Франции теперь вторая оккупация — американская, он возмущается газетой, в которой я работаю. Мне самому теперь отвратительна эта газета, но, когда заболела Мари, мне пришлось взять крупный аванс... Впрочем, другие газеты не лучше. Иногда мне кажется, что все лгут, все сошли с ума...

— Я сам долго был в таком состоянии,— мягко говорит Миклей,— но теперь, мне кажется, я нашел выход. Я был недавно на собрании сторонников мира. В них есть настоящая душевная сила, благородная идея.

— Слова! Посмотрите, что происходит: те, кто говорил о мире, начинают войну.

— Вы верите тем же, кто подстроил дело Минаева.

— Я не верю никому.

Молчание. Миклей смотрит на осунувшееся лицо Лебона. Он видит глубокие морщины, запавшие глаза. Он замечает телеграмму на столе.

— Вы получили известие из дому?

— Мари оперировали. Она еще очень слаба. Я хотел вылететь в Париж. И вот... еду в Корею.

Лебон делает несколько шагов по комнате.

— Может быть, так лучше... Там легче будет разобраться. Сказать правду... А впрочем, кого теперь могут испугать слова?

— Когда вы вылетаете?

— Завтра утром.

— К сожалению, я не смогу быть на аэродроме. В это время меня будут судить.

— Судить? Вас? За что?

— Я сам не понимаю. Очевидно, за слова. Дело в том, что я попробовал сказать правду...

Багровые отсветы мечутся по потолку.

* * *

Орудийный гром. С грохотом, лязгом проезжают через сожженную корейскую деревню танки. Убегают дети.

Едут на машинах американские офицеры. На подножках— автоматчики.

Маккорн в форме лейтенанта спрашивает другого офицера:

— Слушай, Джо, а правда, что у красных нет авиации?

— Ну, нет, — отвечает небритый, мрачный Джо.

— Это хорошо. Все-таки нас послали в ужасную дыру. Как по-твоему, мы быстро управимся?

— Ну, быстро.

— Конечно, быстро, — говорит третий офицер. — Мои парни сегодня в деревне прикончили восемьдесят бандитов. Я приказал вздернуть одну старую ведьму: для острастки...

— Джо, — спрашивает Маккорн, — почему от нас детишки убе-

гают? Ведь это Южная Корея? Ты можешь отличить южных корейцев от северных?

Джо молчит.

— По-твоему, есть «Миссия Америки»? — не успокаивается Маккорн.

— Ну, есть, — мрачно отвечает Джо. — Я тебе уже говорил, что у меня болит живот от консервов.

Бухают пушки.

Над деревней пролетают бомбардировщики.

— Я все-таки думаю, что мы быстро управимся, — говорит Маккорн, смотря на небо.

* * *

Госпиталь в Пхеньяне заполнен ранеными. Кровати стоят даже в коридоре. Проходят врачи, медицинские сестры, санитары вносят носилки. Доносится артиллерийская канонада.

Инженер Трофимов, который приехал в Пхеньян вместе с Минаевым, волнуясь, слушает корейского врача, немолодого человека с усталым лицом.

— Сильные ожоги, — говорит доктор, — температура тридцать девять и семь...

* * *

Ли Ок Ен стоит возле госпиталя. Она держит за руку маленькую девочку и молча ждет: что с человеком, который спас ее дочку?

Корейские солдаты с песней идут на фронт. Они проходят мимо госпиталя, и бойцы замолкают.

Маленькая девочка смутно понимает, что происходит, но мать говорит ей, показывая на окно госпиталя:

— Он там.

Девочка не сводит глаз с окна.

Проходят отряды женщин с кирками и лопатами, проезжает артиллерия.

Мать и дочь не сводят глаз с окна. Подходят другие женщины. Они топчутся, смотрят в окно: там лежит русский, который спас ребенка.

* * *

Ночь.

Мать и дочь сидят возле госпиталя.

— Он тебе спас жизнь, — говорит Ли Ок Ен.

Девочка смотрит на окно.

* * *

У Минаева жар. Он тяжело дышит, на лбу капли пота. Медицинская сестра протягивает к его губам поильник, но он не пьет. Глаза закрыты, он бредит:

— Второй цех кончили... Почему так светло в цехе?.. Кто это?..

Приподнимается, говорит:

— Розетка... Я Двина...

Раскрывает воспаленные глаза, спрашивает сиделку:

— А где Оля?..

• • •

Ольга, окруженная школьниками, осматривает выставку детских рисунков, устроенную в зале школы.

Перемена. Гул голосов, восклицания, хоровая песня, доносящаяся из соседнего помещения.

Большинство рисунков посвящено борьбе за мир, братству народов. Вот, дружно взявшись за руки, стоят негр, белый и китаец, веселый тракторист переезжает своим трактором пушки, на которых не совсем удачно изображен знак доллара. Яркие краски, потешная и трогательная неумелость изображения.

Дети засыпают молодую учительницу вопросами, перебивают друг друга.

— Это кто?

— Это индеец. А это француз, — басом объясняет «художник».

— Какой же это француз? Он в шубе.

— Ольга Андреевна, разве французы бывают в шубах?

— Француз не очень похож, — тактично отвечает Ольга, не желая оскорбить авторское самолюбие юного художника, — а негр замечательный.

— Почему этот с крокодилом на веревке?

— Это не крокодил, а кенгуру, и его ведет на поводке австралиец. Рядом итальянец. И они все за мир. Вот как...

Ольга обращает внимание на одного из школьников, не принимающего участия в общем волнении, — это Петя, сосед Минаевых.

— Петя, ты сегодня какой-то невеселый, — обращается к нему Ольга. — Ты нездоров?

Петя говорит сбивчиво:

— Ольга Андреевна, у нас дома несчастье какое... В Корее дядю Митю ранили... Говорят, на смерть.

Затихает смех. Школьники окружают Петю.

— Где? В Корее?

— Это кто такой — дядя Митя?

— Тише, ребята, — говорит Ольга.

— Папа говорил, чтобы Марии Михайловне не рассказывали, — продолжает Петя, — потому что она очень старенькая. Это мама дяди Мити. Я ей ничего не сказал.

— Кто это — дядя Митя? — с участием спрашивает Ольга.

— Минаев. Инженер. Про него из Америки рассказ был...

Ольга стоит молча, с неподвижными глазами.

Звонок. Окончилась перемена. Дети бегут в класс. Только Петя, успевший заметить перемену в лице учительницы, задержался, подходит к Ольге, спрашивает:

— Ольга Андреевна, а вы знаете дядю Митю?

Не дождавшись ответа, он прижимается к ней, говорит:

— Я очень люблю дядю Митю...

— Иди, Петя, ты опоздаешь на урок, — ласково говорит Ольга.

• • •

В кабинете партийного бюро Машиностроительного завода Ольга разговаривает с внимательно слушающей ее пожилой женщиной — секретарем.

— Я пришла узнать, — говорит Ольга, — может быть, у вас есть какие-нибудь сведения об инженере Минаеве...

— К сожалению, хороших известий нет. Звонили из Министерства: положение серьезное. Вы только Марии Михайловне ничего не говорите... Простите, вы его родственница?

— Нет. Просто фронтовой товарищ.

— Вы знаете, у нас сейчас собрание будет в сборочном цехе. Пойдемте, может быть, товарищ Новиков что-нибудь знает.

* * *

Из кабинета начальника сборочного цеха выходят Новиков и Мария Михайловна. Она останавливается на площадке, от которой идет вниз, в цех, чугунная лестница.

Плакат:

СЕГОДНЯ, В 3 ЧАСА СОСТОИТСЯ СОБРАНИЕ, ПОСВЯЩЕННОЕ СОБЫТИЯМ В КОРЕЕ

В цех уже пришло много рабочих и служащих завода.

— Вы не волнуйтесь, Мария Михайловна, — говорит Новиков, — Митя жив и здоров.

— Как же не волноваться, ведь что они с людьми делают! Разве это можно? — говорит Мария Михайловна.

Рабочие, стоящие внизу, останавливаются, прислушиваются к ее словам.

— Когда Гитлер отравился, я думала, теперь все вздохнут. А что получается? — продолжает Мария Михайловна. — Одних угомонили, другие начали... Ужас какой! Людям-то нужно опомниться.

Еще несколько человек подходят ближе, слушают.

— Да я это всем скажу! — говорит Мария Михайловна. — Каждый меня поймет. Разве можно молчать, когда такое делается? Людей жгут... Так если он не американец, что, ему жить не хочется? Кто им дал право убивать народ? Доиграются они... Только людей жалко. Пока этих душегубов не засудят, сколько они загубят неповинных?

Цех полон народа. Серьезные, суровые лица. Тишина. Всем передается волнение, охватившее Марию Михайловну.

Ольга стоит среди рабочих. Она еще не может опомниться после того, что узнала.

— Что у них, матерей нет? — обращается ко всем Мария Михайловна. — Убить человека просто: раз-два и нет... А попробуй роди, выкорми, выходи... Звери этакие!

Потрясенные ее словами, молчат все собравшиеся в цехе. Потом возникает гневный гул.

* * *

Сопровождаемая Новиковым Мария Михайловна идет по коридору. В цехе продолжается собрание: слышны слова оратора, аплодисменты.

— Я не волнуюсь, Сергей Петрович, вот правда же, не волнуюсь...

Голос ее дрогнул. Еще только что она казалась сильной, голос ее звучал громко, сейчас идет очень старая, больная женщина. Она тихо говорит:

— Что с Митенькой?

К ней подходит Ольга, которая уже овладела собой, лицо ее спокойно. Она обращается к Марии Михайловне:

— Я с вашим сыном три года на фронте была. Вы за него не беспокойтесь. Дмитрий Алексеевич военный человек... С ним ничего не может случиться... Я вас уверяю, ничего!

— Спасибо вам, голубушка, — говорит сквозь слезы Мария Михайловна. — Да вы на меня не смотрите, что я плачу... Ведь сколько невинных они загубят!.. Нельзя им волю дать... Все это понять должны... На всем свете!..

* * *

Черные, обожженные развалины города. Пронзительный осенний ветер несет листья деревьев, обрывки бумаг.

Лебон только что вернулся с фронта. Сапоги и костюм измазаны глиной. Худое, измученное лицо.

Проезжает танк, громыхая по камням и щебню. Идет военный дозор.

Ветер завывает в развалинах, рвет пальто Лебона.

Американские солдаты гонят арестованных корейцев. Идут старики, женщины. Спотыкаясь, идут избитые, измученные люди. У многих руки связаны веревкой, на лицах следы побоев.

Молча вглядываясь в лица арестованных, Лебон идет рядом с толпой.

Остатки стены, колючая проволока, солдаты сколачивают ворота — строится концлагерь.

Арестованных гонят в загон, окруженный проволокой.

Потеряв силы, старик кореец падает на землю. Сержант, стоящий у входа в загон, бьет его хлыстом:

— Живей, обезьяна!.. Я тебя научу шагать.

Грозный рокот раздается в толпе арестованных.

— Убийцы! — кричит кореец с окровавленной повязкой на лбу, — Наши придут!..

— Вы еще ответите за все...

— Трусы!..

Молодая женщина со связанными руками бросается вперед, подбегает к сержанту, кричит:

— Звери! С солдатами не можете справиться, вымещаете на стариках...

Сержант замахивается хлыстом, но Лебон успевает схватить американца за руку.

— Что такое?.. Да как вы смеете!.. — кричит сержант.

Подходят офицеры.

— Кто вы такой? — спрашивает Лебона один из них.

— Бывший заключенный фашистского лагеря смерти, — глядя на него в упор, отвечает Лебон.

* * *

Уцелевший домик, в котором живут журналисты. За окном льет дождь. Горит железная печурка. В глубине комнаты несколько человек играют в карты. Слышны возгласы:

— У вас джокер?..

— Опять блефуете!..

Один из журналистов, надев наушники, настраивает маленький приемник.

Бил Костер в теплом свитере ходит по комнате с газетой в руке и решает кросворд. Военный стенограф сидит у пишущей машинки. Костер должен диктовать статью.

— Ральф, — обращается к нему Костер. — Шесть букв. «Лучшее лекарство от красной чумы»?.. Вторая буква «А». Ну?

— Трумэн? — неуверенно говорит Ральф.

— Дурак!.. Вторая буква «А». Нашел! «Напалм»... Придется заняться делом. Пиши...

Лебон входит в комнату. Его одежда вымокла, на лице капли дождя. Не здороваясь ни с кем, он подходит к печке, садится на табурет, протягивает к огню руки.

— А, Лебон, — говорит Костер. — Хотите промочить жабры? — Он показывает на бутылку.

Лебон молчит.

Костер, позевывая, продолжает диктовать:

— Корейцы, которых мы освободили от красных, не могут сдержать слез радости. Точка. Повсюду жизнь восстанавливается чисто американскими темпами...

— Я проехал сто восемьдесят километров и не видел ни одного несожженного дома... — глухо говорит Лебон.

— Возможно, — зевая, отвечает Костер. — Да вы не огорчайтесь, все мы сдохнем... Ральф, с новой строчки...

В комнату входит майор Уоллер, отряхивая мокрый плащ, спрашивает:

— Есть что-нибудь?

— Сейчас закончу, — говорит Костер. — Только передайте, чтобы скорее пропустили. Газета ждет сенсаций, этот товар скоро портится.

— А вы, господин Лебон?

— Нет, я сегодня ничего не написал.

— Жаль, — говорит Уоллер, — я прочитал ваше сочинение о наших летчиках.

Он обращается к журналистам, находящимся в комнате:

— Господин Лебон оплакивает судьбу бандитов. Он, очевидно, думал, что мы собирались подносить им букеты цветов... — Говорит, с трудом сдерживая ярость: — А мы уничтожим не только этих бандитов, мы уничтожим всех, кто нам мешает! Разнесем, разрушим, сожжем, не оставим камня на камне! Война только начинается!

— Я это теперь понял. И это я скажу всем, — негромко говорит Лебон, укладывая вещи в чемодан.

— Вряд ли.

Уоллер подходит к Лебону, торжествуя говорит:

— Ваша газета сегодня известила командование, что вы больше не являетесь ее корреспондентом... Вы еще имеете наглость улыбаться? Вы, вероятно, думаете, что вы в вашей Франции будете есть наш хлеб и писать все, что вздумается? Мы вас научим, как себя вести! Теперь век Америки. — Обращается ко всем: — Вы слышите, господа: м-сье Лебон решил вступить в поединок с Соединенными Штатами...

Хохочет.

— У нашего народа есть неплохая пословица, — спокойно говорит Лебон, закрывая чемодан: — «Хорошо смеется тот, кто смеется последним». — Берет чемодан, выходит из комнаты.

Журналист, слушавший радио, кричит, повернувшись ко всем:

— Господа, потрясающая новость! Би-би-си передает, будто бы китайские добровольцы сегодня утром перешли Ялуцзян...

— Вранье! — прерывает его Уоллер. — Пропаганда друзей господина Лебона. Я только что был у главнокомандующего. Никаких китайцев нет. Генерал сказал, что кампания будет закончена через две недели...

* * *

Взрывы один за другим.

— Мошенники! — кричит Маккорн, размахивая револьвером. — Стойте!.. Мошенники!..

Мимо Маккорна на полном ходу проносятся, обдавая его грязью, машины, набитые людьми.

Артиллерийская канонада. Грохот проезжающих машин. Крики и проклятия.

Через сожженную корейскую деревню возле горного перевала бежит американский батальон. Зима. Мокрый снег.

К Маккорну подошел Джо.

— Макартур обещал, что мы будем есть рождественскую индейку дома, — говорит Маккорн. — Боюсь, что она пережарится. Джо, мы попали в дерьмовую историю...

— Ну, попали...

— А может быть, нет никаких китайцев, просто парни струсили?

— Может, и струсили...

Снаряды разрываются все ближе и ближе. Треск пулеметов.

Задыхаясь, подбегает солдат.

— В трех милях китайцы!.. — кричит он.

Над деревней проносятся корейские истребители. Стреляют пулеметы.

Маккорн и Джо забрались в воронку от снаряда. Лежат, прижавшись к земле.

— У них, оказывается, есть самолеты...

— Ну, есть...

Близкий взрыв.

В воронку прыгает солдат.

— Ничего другого не остается, как поднять руки, — говорит он. — Наверное, скоро они будут здесь. Уж не думаете ли вы, что мы сможем их остановить?

— Нет, этого я не думаю, — отвечает Маккорн. — Но сдаться красным — глупо. Джо, ты читал, что они всех убивают?

— Ну, читал...

Близкий взрыв. Всех обсыпало землей...

— Я не говорю, что нас не убьют, я говорю, что у нас нет другого выхода, — говорит солдат. — Если мы поднимем руки, скорее всего нас убьют. А может быть, и не убьют. Но если мы будем в них стрелять, нас обязательно убьют.

— Джо, кажется, у этого парня есть голова на плечах?

— Пока есть...

* * *

Деревенская хижина. На стене портреты Ленина, Сталина, Ким Ир Сена.

Телефонистка, сидящая в глубине хижины, говорит по полевому телефону.

— Я Гора... Дайте Яшму... Я Гора...

Сидящий за столом корейский офицер допрашивает Маккорна.

— Вы можете меня повесить, если у вас так полагается, — мрачно говорит Маккорн. — Радоваться я, конечно, не буду, но я понимаю, что вы должны иметь против меня зуб. А если вы меня спросите, кому нужна эта война, я вам отвечу: не Джиму Маккорну. Поговорите с Трумэном или с Рокфеллером, они-то, наверное, знают... У меня тоже есть зуб. Если случится такое чудо и я попаду в Нью-Йорк, я уже поговорю с мошенниками. Джим Маккорн не философ, но...

Не окончив фразы, Маккорн машет рукой и замолкает.

— Уведите пленных, — говорит офицер, — и скажите, чтобы их накормили.

— Я Гора... Дайте Яшму... — повторяет телефонистка. Она встает, подходит к офицеру. Это женщина, дочь которой спас Минаев. На ее груди боевой орден. — Яшма не отвечает, — докладывает Ли Ок Ен.

— Наверное, ушли вперед. — Офицер улыбается. — Эти янки, оказывается, отлично бегают.

— Я вас очень прошу, не забудьте о моей просьбе, — говорит Ли Ок Ен.

— Что вы, Ли Ок Ен, — отвечает кореец. — Разве это можно забыть?

Гудение самолетов.

Корейский офицер смотрит в окно.

— Четвертый раз за сегодняшний день, — спокойно говорит он.

Грохот бомбежки.

* * *

Москва. Раннее утро. Улицы еще пусты.

В комнате Марии Михайловны полусвет. Занавески на окнах задернуты.

Мария Михайловна спит.

Скрипит дверь. Раздаются тихие, осторожные шаги.

Минаев в пальто, с чемоданом в руках, входит в комнату. Останавливается, смотрит на спящую мать, ставит чемодан на пол.

Мария Михайловна открывает глаза.

— Митя!.. Митенька!..

Минаев обнимает ее.

— Мамуля, что же ты плачешь? Теперь все в порядке. Видишь, я, как с курорта, приехал. Даже растолстел.

— Ты, Митенька, не сердись. Старая стала твоя мамуля. Когда ты на войне был, я других утешала... Да что же с тобой было, Митенька? Я из писем так и не поняла...

— Пожар был, — рассказывает Минаев, — дом загорелся, я и выскочил в окошко. Потом меня эвакуировали во Владивосток. В общем, ничего особенного. Но знаешь, корейцы — молодцы, держатся замечательно!

— Митенька! — восклицает Мария Михайловна. — Да ведь сегодня день твоего рождения... — Она опять целует сына. — Я без тебя собиралась отпраздновать. Позвала одну девушку, ты уж не сердись. Знаешь, она с тобой вместе воевала. Она за мной ухаживала. Помогала мне жить, можно сказать... Что это я с ума сошла? Ты ведь, наверно, и не ел ничего...

Говоря это, Мария Михайловна надевает копот, идет на кухню.

— Мамуля, это ты про Катю рассказываешь, которая на заводе работает? — спрашивает Минаев, отдергивая занавески на окне.

— Нет, — раздается голос Марии Михайловны. — Оля ее зовут. Я тебе, Митенька, глазунью сделаю...

— Оля?.. Любимова?..

— Ну да, Любимова. А может быть, ты, Митенька, омлет хочешь?..

* * *

Оля и Минаев стоят в комнате.

Мария Михайловна входит, начинает накрывать на стол.

— Какая-то теперь молодежь странная, — говорит она, — вместе воевали, кажется, есть о чем поговорить, а они молчат...

Выходит из комнаты.

— Значит, вы уехали из Серпухова в сорок шестом? — с волнением спрашивает Минаев.

— Нет. В сорок пятом.

— Все-таки удивительно, что вы разыскали...

— Я не разыскивала, — вся вспыхнув, отвечает Ольга. — Нет, что вы! На заводе был митинг. Я подошла к Марии Михайловне... Все подходили. Я никогда не стала бы вас разыскивать.

— А вы знаете, я Катю встретил. Она рассказывала, что вы спрашивали обо мне.

— Я не про вас спрашивала... Я про всех спрашивала...

— Ну да, понимаю, — невесело говорит Минаев. — Я ведь не то хотел сказать... Пять лет прошло...

— Да, — глухо говорит Оля. — Пять лет...

Входит Мария Михайловна.

— Да ты что, Олечка, сегодня какая чужая, стесняешься, — говорит она.

— Что вы, Мария Михайловна.

Мария Михайловна опять выходит из комнаты.

Молчание.

С волнением в голосе Ольга спрашивает:

— Вам много пришлось пережить?..

— Знаете, Оля, у меня прозаическая натура. Когда мне хочется говорить о звездах...

— Дмитрий Алексеевич, я уже не та, что пять лет назад...

— Понимаю... Что же, тогда все в порядке.

Входит Мария Михайловна, она слышит слова Минаева.

— Вот и хорошо, что все в порядке, — говорит она, ставя на стол блюдо с пирогом. — Боюсь, пирог пригорел... Ты что, Митенька, какой-то невеселый.

— Нет, что ты, мы здесь веселимся.

Звонок.

Минаев идет в переднюю, открывает входную дверь. На пороге кореец.

— Вы простите меня, товарищ Минаев, — говорит он. — Мы встречались с вами в Пхеньяне, в советском посольстве. У меня к вам поручение.

— Я очень рад, что вы зашли, — говорит Минаев.

— Нет, уж вы с нами закусите, — входит в переднюю Мария Михайловна.—Да вы не стесняйтесь, хоть пирога моего покушайте. Значит, вы из самого пекла?

— Да, там нелегко,— говорит кореец.— Они жгут все. Только никогда им не забрать Корею. Верьте мне, пока хоть один кореец живет... Ваш сын видел наш народ. А теперь с нами китайцы. Это настоящее братство... Вы меня простите, я очень тороплюсь...

— Отдохните с нами,— упрашивает его Мария Михайловна.— Сегодня день рождения Митеньки...

* * *

Минаев разливает вино по рюмкам. Все чокаются, пьют.

— Я не стал бы вас беспокоить,— говорит кореец,— но я обещал Ли Ок Ен. Она теперь на фронте, связистка. Настоящая героиня. А девочку она оставила своей матери. Она просила обязательно вас разыскать, сказать, что никогда не забудет, чем вам обязана. Фотографию просила передать.

На снимке корейская женщина с ребенком.

Мария Михайловна надевает очки, смотрит на фотографию.

— Это кто же такая?.. — спрашивает она.

— Ли Ок Ен, — объясняет кореец. — Это ее девочку спас ваш сын...

У нас, товарищ Минаев, вас часто вспоминают. Конечно, имя не все знают, говорят: «русский, который вынес из огня девочку». Я расскажу в Пхеньяне, что вы поправились, что я присутствовал на семейном торжестве — это для меня большая честь.

Мария Михайловна и Ольга молчат, потрясенные рассказом корейца.

— Вы меня простите,— говорит он. — Но мы сегодня уезжаем.

— Спасибо, спасибо, что зашли.

Минаев провожает его, возвращается обратно.

Мария Михайловна плачет.

— Да как же ты матери не сказал? — сквозь слезы говорит она. — Целый день рассказывал, а про главное ни слова. Скрой дурное, это я понимаю. А ты дитя спас... Ну, что ты молчишь? — Обращается к Ольге.— Отец у него был простой и я, кажется, как все, в кого только он уродился?

— Что ты целую историю поднимаешь? — смущенно говорит Минаев.— Ничего тут нет особенного... Загорелся дом, я и подал ее в окно.

— А почему матери не сказал?

— Да о чем тут рассказывать? Я тебе правду говорю — это не то, чтобы я решил спасти, просто само собой вышло.

Продолжая плакать, Мария Михайловна берет платок, надевает на голову.

— Ты куда это, мамуля?

— Я на минуточку. К Сергею Петровичу зайду. Он тебя помнит, когда ты под столом ходил. Обрадуется. Не все с фокусами, как ты. Разве можно такое не рассказать?

Уходит.

— Я тоже пойду,— тихо говорит Ольга.

* * *

В незастегнутом пальто быстрыми шагами Ольга идет по вечерней улице. Кружится снег, ярко светят фонари.

— Куда вы торопитесь? — догоняет ее Минаев.

— Не знаю...

Они идут молча, рядом друг с другом. Начинается метель.

— В какое грозное время мы живем, — говорит Ольга. — Замечательное время... Ли Ок Ен... Красивое имя.

— Она теперь связистка. Оля, помните Сталинград, блиндаж. «Розетка, я Двина...»

Метель усиливается. Окруженные сиянием горят шары фонарей на мосту. В облаках пара и дыма проносится поезд.

— Я все помню,— говорит Ольга.— Почему вы не рассказали? Нет, я понимаю... Только не нужно говорить. Вы снова будете шутить...

— Нет, не буду... Я еще не пришел в себя от того, что мы встретились... Я не то говорю... Расскажите лучше, что вы делали эти пять лет.

Ольга останавливается. Она смотрит на Минаева и говорит просто:

— Я вас ждала.

Он берет ее за руки, смотрит в глаза.

— Ничего не понимаю... Ночь, метель, Оля... Что это?

— Счастье,— шепчет Ольга.

* * *

Громко воют моторы американского самолета. Самолет приближается к Парижу.

Полковник Робертс в военной форме сидит в кресле самолета, смотрит в окошко.

Майор выходит из кабины радиста, подходит к полковнику. Робертс поворачивает голову к майору.

— В самолете невольно становишься философом, — говорит он. — Игрушечные домики. Бессмысленный муравейник. И это называется нации. Англия, Италия, Франция... Смешно! Десяток бомб, и все... Вы слушали радио?

— Да. Ничего интересного.

— Что передают коммунисты?

— Ничего особенного,— неуверенно отвечает майор. — Статью Лебона из «Юманите». Снова о Корее...

— Я вижу, что это произвело на вас впечатление. Вы плохой политик, майор. Что можно ждать от француза? Белые негры. Право же, неважно, о чем думает муравейник. Важно, что здесь хорошие базы. Вы не бывали раньше в Париже?

— Нет.

— Что ж, стоит посмотреть. Много старья, но живописно...

Смотрит в окошко. Приближается Париж.

— От всего этого не останется камня на камне через несколько дней после начала... Генерал еще отдыхает?

— Да.

— Я всегда был сторонником европейского варианта. Все решится здесь...

Робертс смотрит на Париж.

Укрывшись пледом, спит в кресле человек в генеральской форме.

* * *

Дорога к аэродрому Орли преграждена сильными отрядами полиции. Проезжают мотоциклы военных связистов.

Американский самолет идет на посадку.

Французский министр и несколько генералов спешат встретить прилетевших. С самолета сходят генерал Томпсон, Робертс и сопровождающие их американцы.

— Генерал Томпсон! — обращается к ним французский министр. — Для нас великая честь приветствовать вас в нашем городе.

Опирающийся на палку американский генерал обводит всех тусклым взглядом, вяло отдает честь и говорит, не меняя выражения лица:

— Благодарю.

Он поворачивается к Робертсу, стоящему возле него, и не торопясь говорит ему несколько слов.

— Генерал Томпсон,— вежливо обращается к французам Робертс,— старый солдат, он не любит шумных встреч, банкетов, приемов. Для разрешения тех вопросов, которыми озабочен генерал Томпсон, нужна спокойная, деловая обстановка... Что это?

Где-то совсем близко, подхваченная тысячами голосов, гремит «Марсельеза».

Отряд СРС в шлемах быстрыми шагами входит на аэродром.

Префект полиции, запыхавшись, подбегает к министру:

— Господин министр, я попросил бы всех сесть в машины...

Подъезжают автомобили.

Пение приближается.

— Но позвольте... — говорит один из французских генералов.

— Я вынужден попросить вас поторопиться... — прерывает его префект.

Все садятся в машины, они разворачиваются, быстро едут. Раскрываются ворота, видны шеренги полицейских.

Все ближе и ближе приближается пение.

* * *

Вторая цепь войск. Отряд СРС.

Демонстрация приближается.

Плакаты, полотнища.

УБИРАЙТЕСЬ ДОМОЙ!
МЫ НЕ БУДЕМ ВОЕВАТЬ!
ДА ЗДРАВСТВУЕТ НАРОД СТАЛИНГРАДА!

В первом ряду идет Лебон. Рядом с ним молодая девушка — его дочь.

— Тебе не трудно итти, Мари? — ласково спрашивает ее отец. — Ведь это первый раз ты так далеко идешь.

— Что ты! Мне так легко! Так весело!.. — Мари смеется. — Знаешь, папа, когда у тебя были неприятности с газетой, дядя Луи говорил, что ты теперь будешь один. А ты погляди, сколько у тебя друзей!

Пожилая женщина протискивается в первый ряд демонстрантов.

— И вы здесь, госпожа Дюваль? — спрашивает ее Лебон.

— Я читала, что вы написали про Корею... Я не хочу, чтобы это было здесь. Пускай они уезжают к себе.

У рабочего с заводов Рено — Дюрана — сидит на плече его сын.

— Посмотри, Рене. Ты видишь, сколько нас? — спрашивает Дюран.

Рене помахал маленьким флажком и крикнул:

— Убирайтесь домой!

— Уби-рай-тесь до-мой!.. — скандируя, кричат тысячи голосов.

* * *

В машине министр и генерал Томпсон.

Министр откидывается на спинку сидения.

Совершенно спокойно, вялым, бесцветным голосом генерал Томпсон говорит:

— Кнут...

— Простите, я не расслышал, — вежливо обращается к нему министр.

— Хороший американский кнут,— глядя в пространство, говорит Томпсон.

* * *

Сильный отряд полиции преграждает дорогу демонстрантам.

Размахивая револьвером, кричит полицейский офицер:

— Демонстрация запрещена правительством!.. Я применю силу!..

Дюран взбирается на фонарь, обращается к толпе:

— Мой сын был с партизанами и погиб. Ему было семнадцать лет. Отряд, в котором он сражался, назывался «Сталинград». Никогда французы не будут воевать против народа Сталинграда! Никогда Франция не будет американской!..

Полицейские бросились к Дюрану, бьют толпу дубинками, прикладами.

Старый рабочий схватил полицейского.

— Меня бей, подлец! Одну щеку разбил эсэсовец. Вторая что, для тебя? А ну, получай!..

— Они были немецкими овчарками, теперь это американские обезьяны!..

— Советские солдаты освободили меня из лагеря смерти, — кричит Лебон. Его приподнимают, он на крыше автобуса. — Я был наивен. Я ошибался. — Показывает на машину американцев. — Я верил их словам. Я видел в Корее их дела. Они хотят убить детей. Они хотят убить жизнь. Это заговор смерти. Мы не будем воевать против русских. Мы будем воевать против войны!

— Лучше умереть по-французски, чем жить по-американски! — кричит молодая женщина.

— Франция не продается!

— Мы не будем пушечным мясом за доллары!

— Нас не сделать наемниками американских генералов!

— Никогда французы не будут воевать против русских!

— Никогда! Никогда! — подхватывает толпа.

Женщина высоко подняла ребенка.

— Я его не отдам!

Демонстранты опрокидывают полицию, устремляются к машинам американцев, стоящим за второй линией охраны.

Полиция разбегается.

Демонстрация движется вперед.

Офицер, стоящий перед рядами СРС, командует:

— Газы!

Гранаты со слезоточивыми газами летят в толпу.

* * *

Делегаты, приехавшие на Всемирный Конгресс сторонников мира, проходят по перрону варшавского вокзала.

Минаев и Лебон идут, разговаривая друг с другом.

— Вы знаете, — говорит Лебон, — я ведь в Нью-Йорке на процессе подумал: знакомое лицо...

Польские пионеры протягивают им красные гвоздики, кричат:

— Мир!.. Мир!.. Мир!..

Пожилая американка целует корейца.

— У меня убили сына в Корее...

Проходят индусы.

Итальянцы поют «Бандьера Росса».

Лебон берет цветы левой рукой, правая за бортом пальто.

— Что у вас с рукой? — спрашивает Минаев.

— Пустяки. Генерал Томпсон хотел, чтобы я пошел против вас воевать.

Оба улыбаются.

— Я читал, какая в Париже была демонстрация, — говорит Минаев.

Идут англичане, негры, китайцы, чехи.

— Посмотрите: со всех концов земли люди приехали.

— И какие разные люди, — говорит Лебон. — Со мной в поезде ехали и старый ученый, и католики, и молоденькая негритянка — простая мастерица из Гарлема, она собрала семь тысяч подписей.

— И все это, Лебон, хорошие люди. Только поймите меня правильно: не потому хорошие, что они с нами, нет, они сейчас с нами, потому что они хорошие люди. Конечно, они по-разному думают, но они все за человека, за жизнь.

Привокзальная площадь заполнена народом. Ветер развевает знамена, прожектора освещают леса строек, видны развалины и уже выстроенные высокие новые дома. Минаев и Лебон поднимаются на простую, сколоченную из досок трибуну, где уже стоят сотни делегатов.

Маленькая мастерица из Гарлема Дженни говорит, обращаясь к огромной толпе так, как будто она, Дженни, разговаривает с несколькими близкими ей людьми:

— Я не могу поверить, что я здесь, в Варшаве. Меня не хотели выпустить. Полиция два раза арестовывала. Я их не боюсь. Раньше я боялась. Гарри меня стыдил. Гарри был очень смелый. Он еще на войне все понял. Ему русские подарили звездочку. Он мне рассказывал, что он встретил советского офицера и хотел его спросить о самом важном...

Минаев, взволнованный словами Дженни, идет вперед, подходит к ней.

— Он его хотел спросить, — продолжает Дженни, — правда ли, что все люди имеют право на счастье — и белые и черные...

— Он здесь? — не сдержавшись, спрашивает Минаев.

— Его убили, — отвечает Дженни.

Движение проходит по толпе.

— Гарри мне говорил, что советский офицер все понял без слов, пожал ему руку. Я знаю, что советский народ хочет мира, хочет счастья всем людям. У меня в комнате висит портрет Сталина.

Гремят аплодисменты, крики на различных языках.

— Гарри здесь нет, — обращается ко всем Дженни, — они его убили, но я хочу пожать руку советскому человеку и за Гарри, и за многих честных людей — черных и белых.

Она поворачивается к делегатам, ей показывают на Минаева. Дженни идет к нему, пожимает руку, быстрым движением обнимает его.

Их окружают Лебон, Миклей, Смайлс, Дюран, кореец. Тысячи людей на площади приветствуют делегатов.

Прожектора освещают леса стройки. На самом верху стоят рабочие. Они аплодируют, машут кепками, потом вновь берутся за работу. Вдали видны развалины, новые дома.

Люди строят дом.

Ю. БОРЕВ
Кандидат философских наук
В. РАЗУМНЫЙ
Кандидат философских наук

К ВОПРОСУ О ТИПИЧЕСКОМ В ИСКУССТВЕ

Огромное значение для практической деятельности советских художников в их борьбе за идейность и реализм, за создание произведений, достойных нашего великого народа, имеют теоретические положения о типическом, выдвинутые в отчетном докладе тов. Г. М. Маленкова на XIX съезде партии. «Наши художники, литераторы, работники искусства, — говорил он, — в своей творческой работе по созданию художественных образов должны постоянно помнить, что типично не только то, что наиболее часто встречается, но то, что с наибольшей полнотой и заостренностью выражает сущность данной социальной силы. В марксистско-ленинском понимании типическое отнюдь не означает какое-то статистическое среднее. Типичность соответствует сущности данного социально-исторического явления, а не просто является наиболее распространенным, часто повторяющимся, обыденным. Сознательное преувеличение, заострение образа не исключает типичности, а полнее раскрывает и подчеркивает ее. Типическое есть основная сфера проявления партийности в реалистическом искусстве. Проблема типичности есть всегда проблема политическая».

В этом положении нашей эстетики получили свое выражение основополагающие указания товарища Сталина по вопросам литературы и искусства и четко определены основные задачи, выдвигаемые Коммунистической партией перед советским искусством.

Марксистско-ленинская эстетика учит, что типизация — важнейшая закономерность отражения действительности в реалистическом искусстве. Художественный образ в реалистическом искусстве представляет собой не зеркально мертвое копирование действительности, а результат ее обобщения.

Само по себе обобщение еще не составляет существенного признака реалистического художественного образа. Марксистская теория познания признает, что истинным, правдивым обобщением будет лишь то, в котором выделены и обобщены существенные свойства и стороны действительности. Применительно к отражению действительности в искусстве это означает, что лишь обобщение существенного, типичного в предмете художественного отражения составляет закономерность реалистического художественного образа.

Исходя из данного положения, марксистско-ленинская эстетика учит тщательно исследовать при анализе произведений искусства, от чего отвлекается в своем обобщении художник, какие стороны действительности и как отражаются им.

Художественные образы тем жизненнее и правдивее, чем шире охватывает художник жизнь в своем обобщении, чем глубже он

проникает в сущность явлений, чем яснее и отчетливее осознает объективные закономерности, проявляющиеся в них.

«Художник, — говорил Горький, — должен обладать способностью обобщения — типизации повторных явлений действительности»[1]. Чем выше талант художника, чем прочнее и органичнее его связь с действительностью, с жизнью народа, тем типичнее создаваемые им образы.

В реалистическом искусстве типичные черты многих людей определенной социальной группы, характеризующие эту группу как конкретное социально-историческое явление, обобщаются художником в образ, отражающий сущность явлений.

Партия, призывая советских художников к творческому овладению художественным наследием предыдущих эпох, разоблачая антинародную сущность формализма и натурализма, направляет все внимание деятелей советского искусства на отражение в высокохудожественных образах наиболее существенного в жизни советского общества, в духовном облике советского человека, в его борьбе за коммунизм.

Центральный Комитет партии в постановлении «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» поставил перед работниками искусства задачу создать «яркие, полноценные в художественном отношении произведения о жизни советского общества, о советском человеке», отображать «жизнь советского общества в ее непрестанном движении вперед, всячески способствовать дальнейшему развитию лучших сторон характера советского человека», причем, раскрывая высокие качества советского человека, художник должен показывать, что «эти качества свойственны не отдельным, избранным людям, героям, но многим миллионам советских людей».

Существенным в жизни советского общества является неодолимое движение советского народа к коммунизму, торжество нового, прогрессивного в борьбе со всем, что мешает этому движению. Советские художники, глубоко вникая в сущность общественного развития, выявляя типичные жизненные противоречия, своими правдивыми художественными обобщениями существенного в социалистической действительности страстно поддерживают и утверждают все прогрессивное, беспощадно разоблачают все старое, отжившее, мешающее вдохновенному созидательному труду советского человека.

Существенным в жизни нашего общества является руководящая и направляющая роль славной Коммунистической партии, закаленного в боях авангарда советского народа. Партия олицетворяет ум, честь, совесть нашей эпохи; ее политика представляет собой жизненную основу советского строя.

Образ коммуниста является центральным образом советского искусства.

В трудах И. В. Сталина советские художники находят ценнейшие указания, раскрывающие основные типические черты героя нашего времени.

И. В. Сталин учит, что советские люди должны всегда иметь перед собой образ великого Ленина и подражать ему во всем. Из высказываний И. В. Сталина о Ленине, Свердлове, Дзержинском, Фрунзе, Котовском, из сталинских указаний об основных качествах советских людей, о том, каким должен быть депутат — слуга народа, предстает во всей своей духовной красоте, цельности, могучей силе типический образ советского человека.

Типические черты советского человека и составляют основу нового эстетического идеала. Этот идеал — типическое прекрасное, взятое из советской действительности, воспринятое эстетическим чувством, художе-

[1] М. Горький, О литературе, «Советский писатель», 1937, стр. 299.

ственно обобщенное, возведенное в норму, в образец. Однако эстетический идеал не есть нечто застывшее и неизменное, ибо с каждым днем растет советский человек; одновременно с преобразованиями, которые изменяют облик нашей страны, растут и требования, предъявляемые к советскому человеку.

В советском искусстве, правдиво отражающем жизнь, коммунисты изображены в неразрывной связи с народом. Малейшее смазывание, затушевывание в художественном произведении ведущей, руководящей и направляющей роли партии Ленина — Сталина неизбежно ведет к искажению правды жизни, к уходу от типического. Так было, например, с первым вариантом романа А. Фадеева «Молодая гвардия», с инсценировками и первым вариантом экранизации этого романа.

Как отмечал журнал «Коммунист», партийная критика помогла А. Фадееву во второй редакции романа «Молодая гвардия» исправить недостатки, допущенные в первом издании. «Писателю удалось в лице Лютикова и Проценко создать действительно типичные, выразительные, глубоко жизненные образы коммунистов, которые, возглавив народную борьбу с врагом, руководят молодежью и проявляют большой конспираторский опыт, ум, смелость, сноровку. Выдвинутые на первый план в книге, они характеризуют руководящую роль партии в период Великой Отечественной войны, освещают светом идей Ленина и Сталина всю картину героической борьбы нашего народа с коварным и сильным врагом. Роман стал выше в идейном и художественном отношении».

Героем и творцом истории является народ. Определяя важнейшую особенность советской эпохи, товарищ Сталин говорит: «Рабочие и крестьяне, без шума и треска строящие заводы и фабрики, шахты и железные дороги, колхозы и совхозы, создающие все блага жизни, кормящие и одевающие весь мир, — вот кто настоящие герои и творцы новой жизни» [1]. Товарищ Сталин указывает на огромную роль «людей простых, обычных, скромных», отмечает те «винтики», которые держат в состоянии активности наш великий государственный механизм во всех отраслях науки, хозяйства и военного дела [2].

Это указание товарища Сталина определяет основных героев советского искусства и выявляет тем самым важнейшую закономерность социалистического реализма.

В советское искусство, как один из центральных образов, вошел человек труда, простой и скромный труженик, чья деятельность составляет подлинную основу развития советского общества, существенное в этом развитии. Вновь и вновь обращаясь к этому главному герою и творцу истории, советские художники возвеличивают его дела. Они отражают существенные черты духовного облика советских людей, для которых труд из зазорного бремени, каким он считался раньше, стал делом чести, доблести, геройства и славы.

Героизм советских людей в годы Великой Отечественной войны, стахановский труд советских людей, широчайшее движение борцов за мир, охватившее сотни миллионов людей, — все это явления массовые и вместе с тем типические.

Ратные и трудовые подвиги советских людей, красота и величие их дел, многогранность их духовного облика служат неисчерпаемым источником вдохновения для советских художников. Партия учит советских художников показывать типичность этих качеств, то есть показывать, что они свойственны не отдельным избранным людям, но многим миллионам советских людей.

---

[1] И. В. Сталин, Вопросы ленинизма, 11 изд., стр. 422.

[2] И. В. Сталин, Выступление на приеме в Кремле в честь участников парада Победы 25 июня 1945 г. («Правда» от 27 июня 1945 г.).

Массовым и одновременно типическим для определенной социальной силы бывает и отрицательное. Так, например, для современной буржуазии и ее правительств коррупция, взяточничество и продажность во всем государственном аппарате, отказ от буржуазно-демократических свобод, отрыв от народа, переход к террору и насилиям, отказ от национального суверенитета и независимости своей страны — все это явления массовые и одновременно типические.

Однако, как подчеркивается в докладе тов. Г. М. Маленкова, ошибочно думать, что типично только то, что массово, что наиболее часто встречается. Типичным является прежде всего то, что с наибольшей полнотой и заостренностью выражает сущность данной социальной силы. Типичность соответствует сущности данного социально-исторического явления, а не просто является наиболее распространенным, часто повторяющимся, обыденным.

В спектаклях «Сказка о правде», «Молодая гвардия», в кинофильмах, посвященных А. Матросову и А. Мересьеву, перед зрителем предстают образы советских людей, исключительных по своему мужеству, силе воли, героизму. Но именно в этой исключительности ярко проявляются типические героические черты, присущие советским людям.

Антинаучная, антиисторическая трактовка типичного как только обыденного, наиболее распространенного, лежит в основе отрицания критиком А. Гурвичем существования положительного героя в русской классической литературе.

На самом деле прогрессивные русские художники прошлого создали ряд положительных героев именно потому, что они не сводили типичное только к массовому, наиболее часто встречающемуся. Обобщая лучшие черты таких исключительных людей, как революционеры-разночинцы, раскрывая сущность их духовного облика, Чернышевский создал бессмертный образ «необыкновенного человека» Рахметова, чей благородный пример воздействовал на передовые силы общества.

Ложная трактовка типического, как обязательно массового и распространенного, связана с порочной «теорией» бесконфликтности, нанесшей серьезный вред развитию нашего искусства.

Марксистско-ленинская эстетика считает, что художник должен изобразить тип человека в органическом неразрывном единстве со средой, раскрыть образ человека через жизненные правдивые конфликты, в которых проявляют себя человеческие характеры. Эта задача может быть успешно решена лишь при глубоком знании художником действительности, ее реальных противоречий, ее жизненных конфликтов.

Один из серьезных отмеченных партийной печатью недостатков книги К. Симонова «Дым отечества» состоит в том, что в этом произведении советские люди показаны вне труда, вне дела, в отрыве от их повседневной жизни. Между тем, как указывал В. И. Ленин, не понимая дел, нельзя понять и людей иначе как внешне.

Коллектив художников под руководством В. Ефанова, создавая групповой портрет «Заседание президиума Академии наук СССР», показал ведущих советских ученых в их благородном труде во имя Родины. Это и обеспечило успех картины.

Коллектив — одно из основных типических обстоятельств жизни и деятельности героя советского искусства. Именно в коллективе ярче всего и проявляются духовные богатства, многообразие запросов советских людей и разворачивается борьба со всем отживающим и фальшивым.

Проповедники «теории» бесконфликтности искусства, предав забвению важнейшие требования эстетики социалистического реализма — изображение действительности в ее революционном развитии, призывали художников к созданию лишь идеальных типов, что приводило к искаженному, однобокому изображению жизни.

Не понимая того, что к оценке значения старого, отживающего в нашей действительности нельзя подходить статистически, «теоретики» бесконфликтности уводили художника от правдивого познания и отображения жизни во всей ее сложности и противоречивости.

«Правда» в редакционной статье (7 апреля 1952 г.) писала:

«Художник, по-настоящему знающий жизнь, вдумчиво наблюдающий за всем происходящим вокруг, не может не видеть, что на пути строителей коммунизма встречаются препятствия и трудности, столкновения, серьезные жизненные противоречия, преодоление которых требует больших усилий, высокого сознания своего патриотического долга. Борьба нового со старым вызывает самые разнообразные жизненные конфликты, без которых нет жизни, а стало быть, и нет искусства».

Советский художник, призванный утверждать положительный общественный идеал, должен быть страстен и силен не только в пафосе утверждения нового, передового и прогрессивного, ежечасно порождаемого развитием нашего общества, но и в пафосе разоблачения типичных проявлений старого, отживающего, отрицательного.

В высказываниях И. В. Сталина советские художники находят слова, предостерегающие против поверхностного изображения фальшивых людей, которые являются носителями духовных качеств, враждебных облику советского человека.

«Когда говорят о бюрократах, обычно указывают пальцем на старых беспартийных чиновников, изображаемых у нас обычно в карикатурах в виде людей в очках. Это не вполне правильно, товарищи. Если бы дело шло только о старых бюрократах, борьба с бюрократизмом была бы самым легким делом. Беда в том, что дело не в старых бюрократах. Дело, товарищи, в новых бюрократах, дело в бюрократах, сочувствующих Советской власти, наконец, дело в бюрократах из коммунистов. Коммунист-бюрократ — самый опасный тип бюрократа. Почему? Потому, что он маскирует свой бюрократизм званием члена партии. А таких коммунистических бюрократов у нас, к сожалению, немало»[1].

Эти слова И. В. Сталина со всей убедительностью показывают, в частности, необходимость сатирического выявления типических черт, присущих тем социальным силам, которые пытаются затормозить наше движение вперед.

Журнал «Коммунист» указывал, что надо отбросить неверное представление о том, что лишь положительное должно быть объектом типизации, объектом изображения, а отрицательное в нашей действительности, которое менее распространено, чем положительное, не подлежит, мол, типизации. «Это односторонний подход. Он принижает значение борьбы с косностью и рутиной, с пережитками капитализма в сознании людей. Старое, отживающее, отрицательное надо показывать в обобщенных образах как явление, чуждое советской действительности.

Сатирические образы в пьесах Маяковского, образ Галушки в комедии «В степях Украины», Горлова в пьесе «Фронт» А. Корнейчука, Бывалова в фильме «Волга-Волга» и некоторые другие являются тем ценным художественным опытом, который следует учитывать писателям сегодня при работе над сатирическими фигурами.

Если пресловутая «теория» бесконфликтности из всех видов искусства нанесла самый серьезный урон драматургии и кинодраматургии, то из всех драматургических жанров больше всего пострадал именно жанр комедийный и в первую голову сатира. Да это и естественно. Сатирическая драматургия — драматургия острых жизненных конфликтов.

И в нашей действительности есть реальные противоречия, «у нас не все идеально, у нас есть отрицательные типы, зла в нашей жизни нема-

---

[1] И. В. Сталин, Соч., т. 11, стр. 71.

ло, и фальшивых людей немало. Нам не надо бояться показывать недостатки и трудности. Лечить надо недостатки. Нам Гоголи и Щедрины нужны. Недостатков нет там, где нет движения, нет развития. А мы развиваемся и движемся вперед, — значит, и трудности, и недостатки у нас есть» («Правда», 7 апреля 1952 г.).

* * *

Только смелое и пытливое проникновение в сущность явлений способно дать действительно типическое в искусстве. Только при этом условии и может быть создано произведение большой жизненной правды и широких обобщений, раскрывающее типические черты целого народа, целой эпохи, проникающее в самую глубокую сущность явлений действительности.

Сравним в этой связи два советских кинофильма, посвященных жизни и творческой деятельности великого русского композитора. Мы имеем в виду фильмы «Глинка» Л. Арнштама и «Композитор Глинка» Г. Александрова. Хотя объект художественного обобщения в данном случае один, но степень проникновения в его сущность, степень типизации и жизненной правдивости различны.

В фильме «Глинка» автор не сумел достичь той высокой степени типизации, которая характерна для фильма «Композитор Глинка». Л. Арнштам уделил чрезмерное внимание показу интересных, но зачастую не самых существенных эпизодов из личной жизни композитора. Г. Александров пошел по пути социального обобщения большого масштаба. Отнюдь не лишая образ Глинки интимных, личных черт, он вместе с тем выделил для обобщения лишь самое важное, главное, существенное в жизни и деятельности великого композитора-патриота.

Оба фильма правдивы, но степень правдивости, степень проникновения в сущность явлений, степень типизации — различны.

В. И. Ленин, раскрывая диалектику общего и отдельного, указывает: «Общее существует лишь в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть (так или иначе) общее. Всякое общее есть (частичка или сторона или сущность) отдельного. Всякое общее лишь приблизительно охватывает все отдельные предметы. Всякое отдельное неполно входит в общее и т. д. и т. д. Всякое отдельное тысячами переходов связано с другого *рода* отдельными (вещами, явлениями, процессами)»[1].

В таком же диалектическом единстве находятся типичное и индивидуальное в жизни и в ее отражении в искусстве. Отбирая типичные явления жизни, художник обобщает их в образе индивидуального явления.

Широкого обобщения художник может достигнуть лишь тогда, когда он глубоко раскрывает индивидуальные особенности человека, когда он правдив и точен в передаче психологии своего героя, всех оттенков его духовной жизни. И, напротив, если художник не достигает этого, раскрытие типического невозможно: художник скользит тогда по поверхности явлений, не проникая вглубь.

Так, например, в сценарии М. Вольпина и Н. Эрдмана «На далекой заставе» («Искусство кино» № 5, 1952) авторы внешней занимательностью подменяют раскрытие типических черт советских воинов-пограничников.

Достаточно проследить линию развития характера хотя бы одного персонажа.

Перед читателями сценария предстает образ неуклюжего, глуповатого увальня-новобранца Воробьева, служащего предметом насмешек

[1] В. И. Ленин, Философские тетради, стр. 329.

для солдат и командира. Он оказывается ко всему прочему человеком трусоватым и лживым. Однако к концу сценария он совершенно неожиданно и сразу проявляет исключительную бдительность, сметку, силу, ловкость и недюжинный талант альпиниста и совершает героический поступок. Как и почему произошел такой резкий перелом в характере, чем объяснить такое моментальное перерождение и исправление Воробьева — все это остается тайной.

Процесс воспитания солдата, закалки и формирования его боевых и политических качеств (кстати, о последних в сценарии ни слова не говорится) — процесс важный, типичный для молодого советского солдата. Но так ли просто, так ли гладко все это случается в жизни, так ли безболезненно и быстро все это может происходить с таким нерадивым и неумелым солдатом, каким показан вначале Воробьев?

Как пример неумения глубоко и всесторонне показать характер человека «Правда» приводила схематичный образ новатора производства, бытующий в ряде пьес советских драматургов и трактуемый вопреки жизненной правде как ограниченный, односторонний человек, которому нехватает широты мышления, богатства кругозора, что так свойственно передовому советскому человеку.

К сожалению, и в таком хорошем фильме, как «Донецкие шахтеры», авторы показывают изобретателя Трофименко однопланово, как человека, замкнувшегося в круг производственно-технической деятельности. Даже его взаимоотношения с женой авторы построили вокруг решения задачи пуска угольного комбайна. Этим обедняется образ, он лишается внутренней человеческой теплоты. Изобразить советского человека не только в труде, но и в быту — важная задача советских художников.

Показывая героя только на производстве и почти лишая его личной жизни, игнорируя его быт и культуру, художники тем самым обедняют палитру красок и не могут всесторонне показать типическое через индивидуальное.

Художественный образ реалистического искусства типичен, ибо он отражает существенные черты и стороны ряда однородных процессов и явлений, общее в них. Вместе с тем он индивидуален, ибо эти черты воплощены в образе индивидуального явления, и притом в его жизненной полноте. Очень хорошо эту мысль выразил М. Горький:

«Описав одного знакомого ему лавочника, чиновника, рабочего, литератор сделает более или менее удачную фотографию именно одного человека, но это будет лишь фотография, лишенная социально-воспитательного значения, и она почти ничего не даст для расширения, углубления нашего познания о человеке, о жизни. Но если писатель сумеет отвлечь от каждого из 20—50, из сотни лавочников, чиновников, рабочих наиболее характерные классовые черты, привычки, вкусы, жесты, верования, ход речи и т. д., — отвлечь и объединить их в одном лавочнике, чиновнике, рабочем, этим приемом писатель создаст «тип», — это будет искусство»[1].

Для реалистического искусства одинаково важны как процесс отбора и обобщения ряда черт, присущих представителям данной социальной среды, так и процесс сосредоточения, объединения их в одной фигуре.

На необходимость индивидуализации как важнейшего признака реалистического искусства указывал Энгельс, считавший, что в искусстве каждое изображаемое лицо должно быть типом, но вместе с тем и вполне определенной личностью.

«Реализм, — писал Ф. Энгельс, — подразумевает, кроме правдивости

[1] М. Горький, О литературе, «Советский писатель», 1937, стр. 201.

деталей, верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах».

Что бы ни отражал в своих творениях художник-реалист — дела и чувства конкретной личности или пейзаж, смысл событий и работы людей своей эпохи или героическое прошлое родного народа, — он прежде всего старается изобразить типичное в индивидуальном, через индивидуальное.

Советское киноискусство создало значительное число историко-биографических фильмов, посвященных жизни и деятельности выдающихся сынов нашего народа, пламенных борцов за его честь и лучшее будущее, великих революционеров и художников, полководцев и ученых прошлого. Огромная впечатляющая сила образов таких фильмов, как «Яков Свердлов», «Чапаев», «Щорс», «Академик Иван Павлов», «Мусоргский», «Композитор Глинка» и ряда других, заключена в том, что в биографии героя и через индивидуальные черты его личности авторы смогли раскрыть типичное в исторических судьбах народа.

Типизация важна не только для писателя-драматурга. Самым важным, например, в искусстве актера является мастерство перевоплощения, а это и есть умение создавать живое единство типичного и индивидуального в одном образе, отличное от единства типичного и индивидуального в другом образе.

При создании образа, не являющегося портретом-копией отдельного человека, художник-реалист также стремится к полноценному синтезу типичного и индивидуального в образе.

Передовые русские писатели XIX века оставили нам обширную галлерею замечательных художественных образов, достигающих такой степени передачи типичных сторон отражаемой в них действительности, что имена отдельных героев стали нарицательными. «Не говорите: вот чиновник, который подл по убеждению, зловреден благонамеренно, преступен добросовестно — скажите: вот Фамусов! Не говорите: вот человек, который подличает из выгод, подличает бескорыстно, по одному влечению души — скажите: вот Молчалин!..» — так писал Белинский о героях гениальной комедии Грибоедова «Горе от ума» [1].

Бессмертное величие и непреходящее значение этих образов заключается, однако, не только в широте охвата ими типичных сторон действительности, но и в жизненности, в высокохудожественной индивидуальности, ибо все они — вполне определенные личности, живущие своей полнокровной и неповторимой жизнью. Каждый поступок, каждое действие, каждая реплика Хлестакова — это его ярко индивидуальная реплика, его особый поступок, не свойственные никому другому из героев «Ревизора» и развивающие его образ, выявляющие его сущность, типичное, общее — хлестаковщину.

А. М. Горький неоднократно подчеркивал, что борьба за богатство содержания художественных произведений неразрывна с борьбой за богатство языка. Он призывал советских писателей настойчиво, вдумчиво учиться у классиков русской литературы четкости речевых характеристик, их типичности и вместе с тем индивидуализированности. Как на пример, поучительный в этом отношении, он указывал на Грибоедова, «который крайне экономно, небольшим количеством фраз создал такие фигуры, как Фамусов, Скалозуб, Молчалин, Репетилов, — фигуры, в которых исторически точно отражена эпоха, в каждой ярко даны ее классовые и «профессиональные» признаки, и которые вышли далеко за пределы эпохи, дожив до наших дней» [2].

Партия всегда указывала советским писателям на необходимость

---

[1] В. Белинский, Собр. соч. в трех томах, ГИХЛ, 1948, т. I, стр. 136.

[2] М. Горький, О литературе, «Советский писатель», 1937, стр. 154.

глубокого знания родного языка в его богатстве и многообразии, на недопустимость неряшливости в языке и обеднения речи героев. Недостатки, на которые указывала партия, к сожалению, еще не изжиты.

Серый, однообразный, трафаретный, «общий» язык многих сценариев плохо помогает исполнителям раскрывать типическое и индивидуальное в духовном облике персонажей. Речевые характеристики слабо используются авторами в качестве средства индивидуализации.

Характер является единством индивидуального и типического. Левинсон, Корчагин, Воропаев имеют ряд общих типических черт, присущих коммунистам, но эти общие типические черты по-разному, глубоко индивидуально проявляются в каждом из них.

Характер — национален. Невозможно раскрыть типический характер, не понимая его национальных черт и особенностей.

В трудах товарища Сталина по национальному вопросу содержатся важнейшие теоретические положения, имеющие методологическое значение для советских художников и помогающие им понимать и раскрывать национальный характер.

Товарищ Сталин учит рассматривать национальный характер в его связи с общественно-историческими условиями и в зависимости от них: «...что такое национальный характер, как не отражение условий жизни, как не сгусток впечатлений, полученных от окружающей среды? Как можно ограничиваться одним лишь национальным характером, обособляя и отрывая его от породившей его почвы?»[1].

Огромное значение для советских художников имеют высказывания товарища Сталина о великом русском народе, в частности, о его национальных особенностях — ясном уме, стойком характере и терпении.

Товарищ Сталин конкретизировал общее понятие национального характера применительно к области художественного творчества и указал на тот конкретный путь, по которому должен итти художник при раскрытии особенностей национального характера народа. А. Довженко рассказывал, что когда он работал над фильмом о Щорсе, товарищ Сталин в беседе с ним заметил, что это должен быть фильм о восставшем украинском народе, о его победоносной борьбе с украинской контрреволюцией и немецко-польскими оккупантами за свое социальное и национальное вызволение и посоветовал, изображая Щорса и его героев-соратников, показать украинский народ, подчеркнуть особенности его национального характера.

Эти конкретные замечания, данные товарищем Сталиным кинорежиссеру по поводу постановки фильма о Щорсе, несомненно имеют широкое общее значение и для всех советских художников.

Подвергая уничтожающей критике клеветнические утверждения буржуазных идеологов, товарищ Сталин говорит: «Буржуазные писатели охотно изображают марксистский социализм, как старую царскую казарму, где все подчинено «принципу» уравниловки. Но марксисты не могут быть ответственными за невежество и тупость буржуазных писателей» [2].

Из этого следует, что наши художники обязаны глубоко индивидуализировать образы советских людей.

Воспитание с помощью искусства типических черт советского человека в миллионных массах трудящихся отнюдь не означает нивелирования людей, а, наоборот, неразрывно связано с развитием, раскрытием, углублением всех положительных индивидуальных особенностей каждого советского человека.

Господствующий класс капиталистических стран и, в частности,

---

[1] И. В. Сталин, Соч., т. 2, стр. 300.

[2] И. В. Сталин, Вопросы ленинизма, изд. 11, стр. 471.

Америки, по свидетельству прогрессивного писателя Джерома Девиса, ставит перед буржуазным искусством и перед другими средствами идеологического воздействия задачу воспитания «стереотипных взглядов и предрассудков стоящих у власти господствующих групп». «Нам нужны, — приводит в своей книге Девис формулировку, излагающую точку зрения американских империалистов, — не граждане, а толпа. Мы хотим воспитывать не свободных людей, а роботов, слабых, безвольных людишек, цепляющихся за пустые предубеждения прошлого» [1].

В противоположность реакционному буржуазному искусству искусство социалистического реализма никогда не ставило и не ставит задачу воспитания средствами искусства «среднего человека», «человека-автомата». Напротив, социалистический реализм предполагает самое широкое и самое полное раскрытие прекрасного в своей многогранности духовного облика советского человека.

Как велика общность Павла Корчагина и Федора Клычкова, Олега Кошевого и Алексея Мересьева, Зои Космодемьянской и Ули Громовой, и вместе с тем они индивидуальны в своей общности. Они настолько не похожи друг на друга, настолько резко очерчены их индивидуальности, что их никогда не спутаешь: даже по отдельно взятым штрихам, фразам, поступкам можно определить, кому они принадлежат, кем совершены. И вместе с тем эти герои так похожи друг на друга в главном, в основном, что о каждом из них можно сказать, что он типичный советский человек.

Диалектическое единство типичного и индивидуального присуще и художественным образам, которые не изображают отдельного конкретного человека, а, скажем, выражают средствами музыки или архитектуры типичные стороны, сущность целой эпохи в жизни народа, величие его дел и чувств.

Бесспорно, например, что подлинно великие памятники архитектуры отражают эти наиболее общие стороны действительности. В то же время замечательные архитектурные образы неповторимы, индивидуализированы. Станции московского метро и высотные здания столицы в равной мере воплощают величие породившего их народа, его духовную и материальную мощь, идейное содержание эпохи построения коммунизма. Каждый же из этих архитектурных образов в отдельности отличается своим особым индивидуальным обликом.

Необходимо отметить, что существуют различные способы, средства, пути типизации.

Существует творческая манера Гоголя, Щедрина, Грибоедова, Шекспира, выражающаяся в концентрировании и заострении в одной фигуре наиболее существенных качеств, присущих целой социальной группе. Сознательное преувеличение, заострение образа, усиление характеристики особо важны при изображении положительных явлений, при создании положительных образов, при раскрытии героических характеров. Об этом красноречиво свидетельствует галлерея образов в мировом искусстве — Прометей, Ахиллес, Отелло, Гамлет, Тарас Бульба, Данко.

Заострение и преувеличение важны для бичующей сатиры. Нам нужны советские Гоголи и Щедрины, нужна их творческая манера типизации для изображения фальшивых людей, для разоблачения зла, для борьбы со всем старым и отживающим.

Ярким примером мастерского применения гоголевско-щедринской манеры заострения при типизации является образ Гитлера, созданный артистом В. Савельевым в кинофильме «Падение Берлина».

---

[1] Джером Девис, Капитализм и его культура, Государственное издательство иностранной литературы, 1949, стр. 357.

Однако для разоблачения зла в нашей жизни этот способ типизации применялся до сего времени в советской беллетристике, драматургии и кинематографии крайне недостаточно.

Но сознательное преувеличение, заострение, концентрация существенных качеств определенной социальной силы в одной фигуре — не единственный способ изображения характера.

Возможны и нужны разные способы изображения как положительных, так и отрицательных персонажей.

Неудача постигает художника тогда, когда он применяет тот или иной творческий прием без учета того жизненного материала и той стороны действительности, которые он пытается отразить в своем творчестве. Представим себе театр, который начнет в чеховской манере играть «Ревизора» или в гоголевской манере играть «Чайку». Провал такого спектакля был бы неминуем. Постановка «Чайки», как известно, провалившейся в Петербурге, потому и удалась во МХАТ, что он сумел раскрыть секрет чеховской манеры и претворить ее в сценическом творчестве.

Неудачи постигают автора и в том случае, когда в его произведении ставятся рядом фигуры, нарисованные в разной творческой манере. Если бы в «Третьей молодости» братьев Тур рядом с социально заостренными фигурами отрицательных персонажей стояли бы столь же заостренные фигуры положительных героев, то эта во многом интересная пьеса сильно выиграла бы. То же самое можно сказать о пьесе Н. Вирты «Гибель Помпеева».

В различные эпохи диалектическое единство типичного и индивидуального в искусстве выступает в качественно своеобразных формах. Очевидно, что единство типичного и индивидуального в египетском искусстве отлично от единства типичного и индивидуального в искусстве античного мира, образ искусства классицизма отличен от образа реалистического искусства XIX века. «Теоретическое мышление каждой эпохи... это — исторический продукт, принимающий в различные времена очень различные формы и вместе с тем очень различное содержание» [1] — отмечал Энгельс. Исследовать, как конкретизируется данное положение применительно к развитию художественно образного познания — весьма интересная задача, стоящая перед конкретными отраслями искусствоведения.

В рамках реалистического искусства диалектическая взаимосвязь типичного и индивидуального подвижна и гибка. Реализм как метод допускает, с одной стороны, такую степень индивидуализации художественного образа, при которой он выражает самые интимные, сокровенные переживания отдельного человека, а с другой — такую типизацию, которая превращает образ как бы в символ целой эпохи. В самом деле, единством типичного и индивидуального будет, например, лирическое стихотворение, посвященное сокровенным чувствам человека и вместе с тем волнующее миллионы людей глубиной понятного и близкого им чувства. Единством типичного и индивидуального являются и произведения декоративной скульптуры, такие, например, как скульптурная группа «Рабочий и колхозница» работы В. Мухиной, ибо в них общая идея символизируется посредством образа человека (решенного без бытовых подробностей, аллегорично).

В этом необычайно широком диапазоне охвата жизни реалистическим искусством, не доступном никакому антиреалистическому направлению, заключается секрет огромного познавательного и воспитательного (идейного, нравственного, эстетического — в неразрывной связи) значения его образов.

---

[1] Ф. Энгельс, Диалектика природы, Госполитиздат, 1952, стр. 22.

* * *

Проблема типизации, обобщения всегда есть проблема политическая. Чтобы правильно понять это важнейшее положение марксистско-ленинской эстетики, необходимо рассматривать его в связи с определением содержания в искусстве.

Предметом искусства как особой формы общественного сознания является реальная действительность. Но этот ответ недостаточен, когда речь идет о содержании в искусстве, то есть об отраженной в художественных образах действительности. Ограничиться утверждением объективного характера содержания искусства — значит остаться на позициях созерцательного материализма, рассматривающего содержание познания в отрыве от практики, значит не понять сущности партийного подхода художника к явлениям общественной жизни в процессе ее обобщения.

В. И. Ленин учит, что практика является критерием истины и практическим определителем связи предмета с тем, что нужно человеку. Это гениальное положение в полной мере характеризует процесс создания художником содержания его произведений. Оно позволяет объяснить тот факт, почему один художник вдохновляется на создание произведения искусства каким-либо предметом или явлением жизни, другой же проходит мимо или берет у этого предмета или явления совершенно иную сторону.

В массе возникающих в процессе общественной практики художника впечатлений, наблюдений, представлений определяющее воздействие на возникновение и оформление замысла оказывают лишь некоторые из них, и именно те, которые в той или иной мере соответствуют творческим потребностям художника как представителя конкретных социальных сил, как практического выразителя идейно-эстетических потребностей определенного социального строя, определенного класса.

Художник, отображая жизнь, не исчерпывает всех ее сложных взаимосвязей, а отбирает для художественного обобщения главным образом то, что соответствует практическим потребностям определенных социальных сил и способствует постановке волнующих эти силы этических, политических, эстетических и других вопросов. Наиболее наглядно данная закономерность выступает при рассмотрении разных художественных образов, отражающих один и тот же предмет действительности, но созданных художниками, выражающими потребности, взгляды, идеи разных социальных сил, разных исторических эпох.

Для художников, защищавших самодержавие и крепостничество, личность Сусанина служила лишь формальным поводом для создания произведений, содержанием которых была вздорная идея о извечной патриархальной смиренности и верноподданнических чувствах, якобы типичных для русского крестьянства. Эта идея легла в основу навязанного опере Глинки первоначального варианта либретто барона фон Розена, в основу памятника Сусанину в Костроме и т. д. Нетрудно понять, как далеко было от действительности содержание этих произведений, которые создавали придворные художники, единые в своей звериной ненависти к народу, к его свободолюбивым традициям. От подлинного русского национального героя Сусанина в их произведениях оставалось лишь одно имя.

К образу Сусанина, однако, обращались не только клевреты самодержавия и крепостничества. Величественный образ русского патриота, воплотившего в себе подлинно типичные черты русского народа, волновал и привлекал внимание лучших представителей русского прогрессивного искусства — Рылеева, Глинки.

Рылеев, целью исторических дум которого было, по словам Бестужева, возбуждать доблесть сограждан подвигами предков, как декабрист,

как дворянский революционер, выдвигал в содержании думы о Сусанине на первый план главное, типичное — несокрушимую мощь сознательного патриотизма простого русского человека. Дума Рылеева «Иван Сусанин» служила целям пропаганды декабристских революционных политических идей.

Ленинский принцип партийности литературы — важнейший вклад в науку об искусстве. В период борьбы рабочего класса против самодержавия, в период ожесточенных схваток с меньшевиками и анархистами В. И. Ленин и И. В. Сталин отстояли и развили принцип коммунистической партийности.

В новых исторических условиях борьбы за окончательную победу социализма и постепенный переход к коммунизму И. В. Сталин, разоблачив рапповских и иных вульгаризаторов, отстоял и развил ленинский принцип партийности, показал его неразрывную связь с народностью и правдивостью искусства.

Основополагающую роль для развития советского искусства сыграло сталинское указание о значении марксистско-ленинской теории для работников всех специальностей, всех отраслей хозяйственной и культурной жизни страны. Еще русские революционные демократы доказали, что блестящего развития достигают только те направления искусства, которые возникают под влиянием идей сильных и живых, которые удовлетворяют настоятельным потребностям эпохи. В силе и жизненности марксизма-ленинизма, составляющего идейную основу творчества советских художников, заключены сила и жизненность самого передового в мире советского искусства. Центральный Комитет партии указывает на то, что всякая проповедь безидейности, аполитичности, «искусства для искусства» чужда советской литературе, вредна для интересов советского народа и государства. Тенденциозность советской литературы носит открытый сознательный характер и является гордостью советского художника, ибо тенденция советской литературы заключается в том, чтобы освободить трудящееся человечество от ига капиталистического рабства.

Принцип партийности выражается в советском искусстве в его высокой идейности и народности, выражается в том, что советское искусство является частью общенародного, общегосударственного дела борьбы за коммунизм, в том, что советские писатели в своем творчестве руководствуются политикой партии как жизненной основой советского строя. В искусстве социалистического реализма типическое есть основная сфера проявления коммунистической партийности.

Партийность в искусстве социалистического реализма способствует такому отбору и такому освещению жизненного материала, которые приводят к раскрытию типического, к выявлению существенных, основных связей в действительности.

Создавая образ человека, советские художники отбирают лишь наиболее важное, характерное, типичное в его деятельности. Изучая биографию Мусоргского, авторы фильма отбирали главное, что раскрывает подлинный облик гениального композитора, и отбрасывали то, что могло бы снизить социальную значимость образа.

Товарищ Сталин указал советским художникам, что конкретным путем достижения правды, раскрытия типического в искусстве является учеба у жизни.

В беседе с кинорежиссером Г. Александровым товарищ Сталин сказал, что нельзя выдумывать образы и события, сидя у себя в кабинете, надо брать их из жизни, изучать жизнь, учиться у нее. В этой же беседе товарищ Сталин подчеркнул, что правда жизни и знание марксизма — вот что необходимо советским художникам.

«Поближе к жизни», — призывал еще в 1918 году В. И. Ленин работников литературы.

Творчески развивая марксистско-ленинскую эстетику, призывая советских писателей учиться у жизни, товарищ Сталин показывает, что именно существенные, типичные стороны действительности могут служить учебником жизни и источником вдохновения для советского писателя.

Товарищ Сталин указывает, что найти материал для художественного творчества можно в первую очередь там, где разворачивается героический повседневный труд советских людей. Он советует, например, Демьяну Бедному побывать в таком крупном промышленном центре, как Баку, подчеркивая, что знание жизненного материала необходимо для создания высокохудожественных произведений.

Товарищ Сталин пишет: «Советую Вам устроить «на Баку гулялся», — это необходимо. Тифлис не так интересен, хотя он внешне более привлекателен, чем Баку. Если Вы не видали еще лесов нефтяных вышек, то Вы «не видали ничего». Уверен, что Баку даст Вам богатейший материал для таких жемчужинок, как «Тяга» [1].

Из этого следует, что сегодня великие стройки коммунизма, укрупненные колхозы, крупнейшие советские заводы, новостройки и новые научные учреждения являются неисчерпаемыми источниками богатейшего материала для творчества советских писателей.

Партия указывает работникам литературы и искусства на необходимость уделять большое внимание конкретным фактам строительства новой жизни. В. И. Ленин учит отличать факты от «фактиков», учит брать факты в их связи: «Факты, если взять их в их *целом*, в их *связи*, не только «упрямая», но и безусловно доказательная вещь. Фактики, если они берутся вне целого, вне связи, если они отрывочны и произвольны, являются... только игрушкой или кое-чем похуже»[2]. Выводы и обобщения, построенные на основе «фактиков», произвольно изъятых из общей связи, В. И. Ленин называл «субъективной стряпней». В искусстве такая «субъективная стряпня», подмена фактов «фактиками», приводит к натурализму.

Натурализм, по самой своей сути враждебный реализму, и представляет собой простую регистрацию, пассивную фиксацию фактов действительности без отбора, без осмысливания их сущности, главного, типичного.

Обобщая несущественное, нетипичное, художник-натуралист дает поверхностное отражение случайных явлений жизни без раскрытия управляющей этими фактами закономерности.

Порочный в идейно-политическом и крайне слабый в художественном отношении кинофильм «Большая жизнь» (2-я серия) по замыслу авторов должен был отразить послевоенное восстановление Донбасса советским народом, но на поверку оказался извращением перспективы послевоенного восстановления нашей промышленности и не давал правильного представления о действительном размахе и значении проведенных Советским государством восстановительных работ в Донецком бассейне. Сама тема восстановления Донбасса оказалась вытесненной примитивным изображением всякого рода мелких переживаний и бытовых сцен, в которых давалось ложное, фальшивое, нетипичное изображение советских людей.

Примером реалистического обобщения существенных сторон жизни советских горняков — славной гвардии труда — может служить фильм «Донецкие шахтеры». Типичны события фильма, раскрывающие ту важ-

[1] И. В. Сталин, Соч., т. 6, стр. 275.

[2] Ленинский сборник, т. XXX, стр. 303.

ную закономерность советского общества, что развитие социалистического производства предполагает внедрение высшей техники и что в этом внедрении прежде всего заинтересованы сами трудящиеся.

В первом варианте фильма «Адмирал Нахимов» образ гениального русского флотоводца получился искаженным потому, что события, в которых наиболее полно выявились типичные для облика Нахимова особенности — его флотоводческий талант, его патриотизм, были подменены автором не существенными эпизодами из его личной жизни.

Сейчас перед советским киноискусством стоит почетная задача создания цветных полнометражных фильмов о жизни и борьбе за независимость нашей Родины великих русских полководцев и государственных деятелей — об Александре Невском, Дмитрии Донском, Иване IV, Петре I, Кутузове.

Успешное решение этой ответственной политической задачи предполагает творческое освоение важнейших указаний партии по вопросам типизации в искусстве.

Натуралистическая фиксация отдельных явлений без обобщения и типизации неизбежно ведет к фальши, к искажению жизненной правды, к идейной убогости художественных образов. Более того, при определенных условиях подобное антихудожественное воспроизведение частного, единичного без осмысливания того общего, типичного, что определяет развитие явлений, влечет за собой серьезные идеологические извращения в искусстве.

Примером тому может служить стихотворение В. Сосюры «Люби Украину», идейная порочность которого была разоблачена в редакционной статье газеты «Правда» «Против идеологических извращений в литературе» (2 июля 1951 г.).

В Сосюра в своем поэтическом обобщении отошел от важнейших, типичных сторон жизни Советской Украины, прежде всего определяющих ее новый социалистический облик, и пошел по ложному, натуралистическому пути, фиксируя все внимание на нехарактерных, нетипичных в данной связи явлениях.

«Его волнует, — отмечала «Правда», — извечная Украина с ее цветами, кудрявыми вербами, пташками, днепровскими волнами. Автор воспевает «простор вековой», «небо ее голубое», «вечные ветры», «пурпурные тучи».

Это стихотворение, написанное Сосюрой в годы Великой Отечественной войны, должно было воспевать и прославлять типичные стороны жизни именно Советской Украины.

От воспевания извечной Украины «вообще» поэт пришел к серьезным националистическим ошибкам.

Художник-реалист, обобщая в своих произведениях типичные явления и стороны действительности, неизбежно выражает взгляд на действительность передовых социальных сил, заинтересованных в правдивом познании жизни. Его произведения необходимо отражают логику реальной жизни, ее конфликты, ее противоречия, тенденцию ее развития.

Почему типическое есть основная сфера проявления партийности в реалистическом искусстве? Потому что характер обобщения определяется партийностью художника, которая в первую очередь сказывается на отборе явлений действительности и определяет идейно-тематическую основу произведения.

Почему проблема типического, проблема обобщения художником явлений жизни есть проблема политическая? Потому, что характер обобщения определяется идейным замыслом, идейной направленностью произведения.

Правдивое обобщение действительности художником неизбежно означает передовую идейность его произведений и, наоборот, ложное, превратное обобщение означает проповедь средствами искусства реакционных идей, выражающих интересы отживающих сил общества. Тем самым искусство и служит политическим интересам тех или иных социальных сил как мощное средство воспитания, формирования духовного облика человека.

Итак, проблема типизации есть проблема политическая прежде всего потому, что правдивое обобщение художником существенных сторон действительности определяет огромную познавательную и общественно преобразующую роль его произведений.

Марксистско-ленинская эстетика учит, что познавательное значение художественных образов определяется прежде всего их правдивостью, их идейным содержанием. Реалистическое искусство всегда несет в художественных образах передовые, прогрессивные идеи, отражающие потребности развития материальной жизни общества в специфически художественном преломлении.

Обобщая в реалистических художественных образах существенные стороны общественной жизни, художник отражает логику исторического процесса, выявляя старое, отживающее, и новое, нарождающееся в нем. Поэтому подлинно художественное отражение действительности неразрывно с постановкой коренных вопросов современности, острейших проблем жизни общества.

Чтобы отвратить художников от правдивого отражения действительности, идеологи классов, превращающихся в тормоз общественного развития и вследствие этого заинтересованных в искаженном познании его закономерностей, выступают с яростными гонениями на реализм, любой ценой стремясь доказать его неправомерность.

Не случайно ныне художники-реалисты капиталистических стран подвергаются гонениям: их произведения запрещаются, сами авторы нередко подвергаются варварским репрессиям, ибо в их произведениях с необходимостью изображаются все неизлечимые язвы капитализма. Любое честное отражение художником правды жизни, то есть типичного, существенного в ней, в наши дни, когда все пути ведут к коммунизму, неизбежно означает выражение в художественных образах в конечном счете тех же идей, которые научно сформулировал на основе познания объективных законов развития общества марксизм-ленинизм. Вследствие этого закономерен сознательный переход прогрессивных художников капиталистических стран в лагерь мира, демократии и социализма.

Однако идеи (политические, этические, правовые и т. д.) содержатся в образах не только реалистического, но и антиреалистического искусства. Заведомая ложь в идее произведения обусловливает искаженное отражение жизни. В подобной лжи кровно заинтересованы реакционные социальные силы, не имеющие почвы в действительности и обреченные на уничтожение. Эту ложь проповедует растленное буржуазное искусство.

Определить объективную истинность тех или иных художественных образов при соотнесении их с действительностью, отраженной в них, значит определить прежде всего истинность той идеи, которую несут эти образы. Критерием инстинности идейного содержания художественных образов является общественно-историческая практика человека.

Сила воздействия, заложенная в образах реалистического искусства, необычайно высока. Мы искренне верим доверчивости Отелло, сочувствуем ему и осуждаем вероломного Яго; мы воспринимаем «кувшинные рыла» героев «Мертвых душ» и «Ревизора» как живые порождения прошлого, в которых все чуждо, более того — враждебно нам, все противоположно нравственному идеалу советского человека, формирующемуся

под влиянием практики коммунистического строительства; мы сочувственно воспринимаем живые черты могучего, вольнолюбивого народа; с гениальным мастерством обобщенные Репиным в его бессмертном полотне «Запорожцы», и находим в образах его героев близкие духовному облику советского человека стороны: мужественность, самоотверженную любовь к свободе, чувство товарищества и собственного достоинства.

Сила гениального художественного обобщения такова, что, например, созданный Гоголем образ Плюшкина могли бы принять на свой счет все гобсеки Франции, все шейлоки Англии, все скряги во всем мире. Да и все окружающие любого скрягу глубже понимают его сущность, быстрее и лучше определяют свое отношение к нему, когда говорят: «Да это же настоящий Плюшкин».

Лу Синь писал, что герои «Мертвых душ» остаются живыми людьми до настоящего времени. Он подчеркивал, что, несмотря на различие эпох и государственных устройств, китайский читатель легко узнает в выведенных Гоголем типах людей, которых он хорошо знает и часто встречает, то есть китайских помещиков, чиновников, взяточников, купцов и других своих угнетателей.

И положительный образ в реалистическом искусстве должен с такой же силой раскрывать типическое, раскрывать сущность передовых социальных сил.

Это особенно важно для искусства социалистического реализма, основной задачей которого является создание ярких, полноценных в художественном отношении произведений о жизни советского общества, о советском человеке.

Ярким примером типа положительного героя может служить образ Павла Власова из романа М. Горького «Мать».

Обобщающая сила этого образа настолько велика, что на его примере воспитываются целые поколения революционных борцов во всех странах мира; в каждом подлинном борце за счастье народа — в Зое Космодемьянской, Олеге Кошевом, Поле Робсоне, Говарде Фасте, Раймонде Дьен — можно найти черты, присущие тому типу людей, который впервые изобразил в искусстве А. М. Горький.

«Литература, — говорил В. Белинский, — была для нашего общества живым источником даже практических нравственных идей»[1]. Эти благородные патриотические идеи возникали в сознании передовых людей русского общества в результате «приговора над действительностью», произносимого художниками, беспощадно разоблачавшими мерзость существующего самодержавно-крепостнического строя и его порождений.

Но утверждение положительного нравственного идеала прогрессивными художниками не ограничивалось беспощадным осуждением зла. Реалистически запечатлев в художественных образах лучшие черты нравственного облика передовых людей, выдвигавшихся конкретно историческими условиями развития России, русское классическое искусство активно воздействовало на формирование прогрессивных сил общества. Особое внимание на этот факт обратила газета «Правда» в редакционной статье «Против рецидивов антипатриотических взглядов в литературной критике» (27 октября 1951 г.), указав, что «передовые русские писатели, чутко относившиеся к запросам жизни, создали в своих произведениях ряд образов положительных героев, чей благородный пример активно воздействовал на прогрессивные силы общества, воспитывал их».

Положительные герои своего времени были показаны в произведениях Грибоедова и Пушкина, писателей-декабристов, в произведениях

[1] В. Белинский, Собр. соч. в трех томах, ГИХЛ, 1948, т. III, стр. 37.

Тургенева, Островского, Герцена, Чернышевского, Некрасова, Чехова, в полотнах художников-передвижников.

В условиях нашей социалистической действительности реалистическое обобщение существенных ее сторон предполагает утверждение положительного нравственного идеала в образах, отражающих лучшие черты духовного облика советского человека, а также разоблачающих все то, что относится к пережиткам безвозвратно ушедшего прошлого.

Сила советского искусства настолько велика и реально ощутима, что партия и народ приравнивают глубокое и правдивое произведение искусства к выигранному сражению или крупной победе на хозяйственном фронте; перо поэта — к штыку бойца; труд художника, преобразующего человеческие души, — к труду инженера, преобразующего природу.

Советскими художниками созданы образы, позволяющие говорить о советском искусстве, как о новом этапе в художественном развитии всего человечества.

Художественные образы советского искусства отражают новый моральный облик героя современности — советского человека. Навсегда освобожденный от калечащего воздействия частнособственнических отношений, он в раскрепощенном творческом труде, в боях за свободу и независимость социалистической Родины, в быту и на производстве, ежедневно, ежечасно претворяет в жизнь принципы морали коммунистического общества. Советские художники — плоть от плоти, кость от кости своего народа — запечатлевают в художественных образах новые черты нового человека, активно поддерживают и пропагандируют их.

Вот почему с полным правом можно и нужно говорить о советском искусстве как пропагандисте и учителе новой, общечеловеческой морали.

«Конечно, — говорил А. А. Жданов, — наша литература, отражающая строй более высокий, чем любой буржуазно-демократический строй, культуру, во много раз более высокую, чем буржуазная культура, имеет право на то, чтобы учить других новой, общечеловеческой морали».

С полным правом можно и нужно говорить о советском искусстве как о мощном средстве коммунистического воспитания масс в духе преданности великому делу построения коммунизма.

Журнал «Большевик» в передовой статье писал: «Партия Ленина—Сталина, Советское государство считают искусство и литературу могучим средством воспитания советских людей, особенно молодежи, в духе коммунизма, советского патриотизма, дружбы народов. Каждое удачное произведение наших художников, правдиво отражающее величественную эпоху — эпоху перехода от социализма к коммунизму, — помогает культивировать лучшие черты характера советского человека» [1].

Социалистический реализм требует сочетания правдивости и исторической конкретности изображения действительности в ее революционном развитии с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма.

Лучшие образы, созданные советским искусством и правдиво отражающие социалистическую действительность, стали близкими и родными народу. В них советский человек находит ответ на вопрос о значении и цели своей жизни, своей борьбы, в них видит пример, говоря словами Маяковского, «делать бы жизнь с кого».

«Подлинное искусство доходчиво и оставляет глубокие следы в сознании людей, и поэтому так велико значение теперешнего подъема в советском искусстве для развития успехов в коммунистическом воспитании советского народа» — говорит В. М. Молотов [2]. В исторических по-

---

[1] «Большевик» № 19, 1951, стр. 6.

[2] В. М. Молотов, Доклад о 31-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции.

становлениях Центрального Комитета партии по идеологическим вопросам всесторонне раскрыто и обосновано общественно преобразующее значение искусства социалистического реализма, ставшего могучим средством борьбы за торжество идей коммунизма.

Образы советского искусства обогащают людей не только идейно, но также нравственно и эстетически, ибо в них сочетаются в органическом единстве идейные, нравственные и эстетические моменты.

Правдивое и исторически конкретное изображение действительности в ее революционном развитии и воспитание трудящихся в духе социализма неразрывно связаны с умением художника отбирать яркие, существенные, типические факты.

Умение в бурном потоке революционной действительности от случайного, второстепенного, поверхностного, внешнего, нехарактерного, нетипического отфильтровывать, отделять закономерное, главное, основное, существенное, характерное, типическое и с помощью художественного отображения последнего воздействовать на читателей в духе коммунизма является драгоценным качеством советских художников.

Раскрыть типические черты нашей эпохи, когда все дороги ведут к коммунизму, помочь тем самым этому неодолимому движению к коммунизму — важнейшая задача советских художников.

Н. СТЕПАНОВ

Доктор филологических наук

САТИРА ГОГОЛЯ НА ЭКРАНЕ

Бессмертная комедия Гоголя «Ревизор» показана на экране. Постановщик В. Петров в содружестве с главным оператором Ю. Екельчиком, художником В. Каплуновским и талантливым актерским коллективом создали яркий и впечатляющий фильм, донесли до многомиллионного советского зрителя типические, жизненно правдивые образы Гоголя.

Обращение к этой комедии чрезвычайно своевременно, так как в «Ревизоре» Гоголь огнем сатиры выжигает те отрицательные явления современной ему действительности, которые в отдельных случаях находят себе место и в нашей жизни. Тов. Г. М. Маленков в своем докладе на XIX съезде партии указывал: «Нам нужны советские Гоголи и Щедрины, которые огнем сатиры выжигали бы из жизни все отрицательное, прогнившее, омертвевшее, все то, что тормозит движение вперед».

Едкость и беспощадность сатиры Гоголя тем сильнее, что им созданы типические образы необычайно широкого охвата и жизненной яркости.

Горячим патриотическим чувством, верой в здоровые нравственные силы народа, благородным идеалом служения Родине определялась негодующая и гневная сатира Гоголя, обличавшая все антинародное, мертвящее, унизительное, что нес крепостнический и бюрократический «порядок» николаевской России.

Создавая «Ревизора», Гоголь стремился представить в своей комедии широкую социальную картину. «В «Ревизоре» я решился собрать в одну кучу все дурное в России, какое я тогда знал, — писал он впоследствии, — все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем».

Резкое сатирическое начало, типическая обобщенность, присущие «Ревизору», помогли этому произведению сохранить и на последующее время всю силу гневного обличения.

Художественная сила и непреходящее значение «Ревизора» в том, что писатель передал в типических образах существеннейшие, основные явления современной ему действительности, беспощадно разоблачил наиболее подлые черты тогдашних хозяев жизни.

В «Ревизоре» показана бюрократическая и крепостническая система царской России во всей ее безобразной наготе. А. Герцен писал о Гоголе:

«Никто никогда до него не читал такого полного патолого-анатомического курса о русском *чиновнике*. С хохотом на устах он без жалости

проникает в самые сокровенные складки нечистой, злобной чиновнической души»[1].

Широкий обобщающий замысел «Ревизора», как комедии социальной, раскрывали слова народной пословицы, взятой Гоголем эпиграфом: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива».

Гоголь беспощадно осмеивал и разоблачал «свиные рыла» крепостнического государства, в котором процветали плуты и архиплуты из чиновников, воры и взяточники в вицмундирах, немцы-лекари, морившие людей, помещики-дармоеды, полицейские-держиморды, вздорные и глупые ничтожества, все вместе глумившиеся и издевавшиеся над народом и составлявшие оплот крепостнического государства.

«Ревизор» — вершина драматургии Гоголя как по широте и глубине своей идейной направленности, так и по гениальности художественного мастерства. Продолжая традиции Фонвизина и Грибоедова, Гоголь создал комедию общественную, политическую, разоблачавшую раны и болезни общества, выдвигавшую на первое место не личные и семейные конфликты, а конфликты социальные.

Смысл комедии отнюдь не исчерпывается сатирой на чиновничество, а вырастает до широкого социального обобщения. Показывая уродливые фигуры провинциальных чиновников, смешное приключение мелкой «фитюльки» Хлестакова, Гоголь разоблачает самые безобразные черты крепостнического строя, обнажает самые отвратительные его стороны: всю грязь, пошлость и низость того класса, который осуществлял с тупым и жестоким эгоизмом вращение государственной машины, давившей и угнетавшей народные массы. Хищнический произвол, циничное воровство, полное пренебрежение народными интересами прежде всего отличают носителей власти: всю эту вереницу чиновных «отцов города» и прочего «начальства», начиная от городничего и кончая Держимордой.

В образах Сквозник-Дмухановского, Ляпкина-Тяпкина, Земляники и других раскрыты конкретные социальные уродства, показана с ужасающей правдивостью чиновничья, дворянская и купеческая Русь. Недаром городничий, разоблаченный в своих проделках, обращается к окружающим, ко всей тогдашней чиновничьей России со словами: «Чему смеетесь? Над собой смеетесь!.. Эх вы!..»

Но в комедии Гоголя были показаны не только «свиные рыла» бюрократического строя. В ней, как указывал сам писатель в «Театральном разъезде», был и положительный герой — смех. Он являлся выражением народного суда над дворянско-бюрократическим обществом, выражением здорового нравственного начала.

В. Белинский писал, что «основа комедии — на *комической* борьбе, возбуждающий смех; однакож в этом смехе слышится не одна веселость, но и мщение за униженное человеческое достоинство, и таким образом, другим путем, нежели в трагедии, но опять-таки открывается торжество нравственного закона»[2]. Нравственный закон, во имя которого Гоголь казнит своих героев, подвергает их общественному осмеянию, — это то нравственное чувство, которое лежит в основе народного характера.

Хищническое, паразитическое существование царских чиновников, бюрократов и тунеядцев, их гнусные проделки осмеиваются и изобличаются в комедии Гоголя именно как проявление антинародного начала. Смех и является здесь выражением этой народной оценки.

Народность «Ревизора» заключена в глубоком и правдивом показе тогдашней действительности с позиций, близких интересам широких народных масс. Этим и объясняется бессмертие комедии Гоголя, ставшей

---

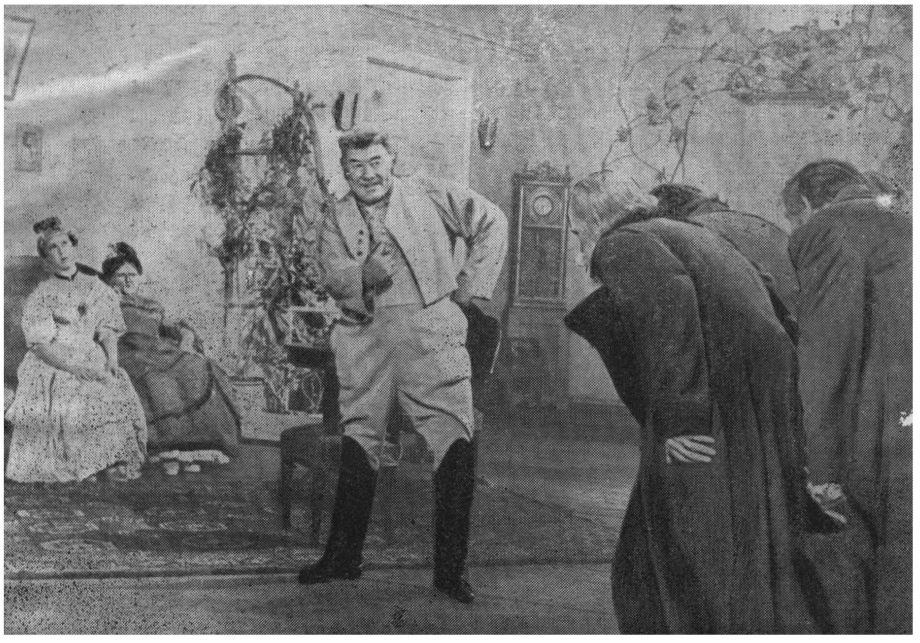
[1] А. И. Герцен, Избр. соч., 1937, стр. 406.

[2] В. Белинский, Собр. соч. в трех томах, ГИХЛ, 1948, т. I, стр. 480.

«РЕВИЗОР»

«РЕВИЗОР»

«РЕВИЗОР»



«Р Е В И З О Р»

Кадр из фильма «Ревизор»

одним из самых любимых народом произведений и в течение более столетия не сходящей со сцены.

Гоголь как драматург пролагал новые пути русской драматургии и сценическому искусству. Он стремился к предельной жизненной правде, естественности, отбрасывая все то, что мешало наиболее полному их выражению. Отказываясь от внешней занимательности интриги, основанной на традиционных сюжетных перипетиях, на смехе ради смеха, Гоголь создал подлинно реалистическую комедию, в которой драматургический конфликт и типические положения естественно вытекают из ее идейного замысла.

Характеры его героев жизненно правдивы; это не гротескные, а обыденные характеры, выражающие в то же время основные, типические черты тогдашней действительности. Типическое начало в образах комедии сознательно подчеркнуто писателем, заостряющим сатирическую характеристику своих героев. За гоголевским городничим мы видим целую галерею подобных городничих; Бобчинский и Добчинский — это типичные фигуры городских сплетников, порождение пустоты и праздности провинциальной жизни.

Если городничий являлся воплощением основных черт бюрократического режима, а Хлестаков — ничтожности и пошлости всего дворянского общества, то не менее типическими и в то же время жизненными чертами наделены и остальные персонажи комедии. Земляника, угодливый и льстивый чиновник, беззастенчиво обкрадывающий вверенные ему «богоугодные заведения», «плут и проныра», как аттестует его Гоголь; судья Ляпкин-Тяпкин, при всем своем «вольнодумстве» охотно берущий взятки борзыми щенками; смотритель училищ Хлопов, боящийся всяческой ответственности и беспокойства; «простодушный до наивности» почтмейстер, любитель чужой корреспонденции, — таков провинциальный чинов-

ничий синклит тунеядцев и жуликов, наживающихся и благоденствующих за счет народа.

Вот почему так враждебно встретили комедию все реакционные круги тогдашнего общества, узнавшего в «Ревизоре» свое верное и беспощадное изображение. «Все против меня, — писал Гоголь Щепкину о постановке «Ревизора» в Александринском театре. — Чиновники пожилые и почтенные кричат, что для меня нет ничего святого, когда я дерзнул так говорить о служащих людях; полицейские против меня... литераторы против меня... Теперь я вижу, что значит быть комическим писателем. Милейший призрак истины — и против тебя восстают, и не один человек, а целые сословия...» [1].

Лишь Белинский и молодая демократическая Россия восторженно приняли комедию Гоголя. «Его творческого пера, — писал Белинский, — достаточно для создания национального театра. Это доказывается необычайным успехом «Ревизора»! Какое глубокое, гениальное создание!» [2].

Белинский и революционно-демократическая критика высоко оценили значение комедии и раскрыли ее сатирическую направленность.

Для нас «Ревизор» неразрывно связан с истолкованием его великим критиком, в частности с его статьей о «Горе от ума», содержащей замечательный анализ образов комедии Гоголя.

Это понимание «Ревизора» как социальной комедии, с необычайной широтой и силой обобщения отразившей язвы и пороки крепостнического строя и в то же время беспощадно разоблачающей самые мерзкие, нечистые черты собственнической психологии, положено и в основу трактовки комедии Гоголя в кинофильме.

* * *

Перед постановщиками стояла трудная задача передать средствами кино произведение, предназначенное для сцены, создать фильм, а не просто заснять готовую постановку в театре. Авторы кинофильма внимательно и творчески отнеслись к своей задаче и бережно сохранили основу гоголевской комедии.

Кинофильм хорошо передает яркость, жизненность красок «Ревизора», типическую силу его образов. Игра артистов, совершенная техника съемки, мастерство режиссера — все это обеспечило возможность создания реалистического, яркого кинопроизведения, раскрывающего перед зрителем замечательные образы гениальной комедии Гоголя.

В кинопостановке «Ревизора» подкупают любовное внимание и чувство ответственности, с которыми отнеслись к своей задаче как постановщики, так и исполнители. В кинофильме прежде всего хочется отметить продуманное отношение к тексту Гоголя, сохраненному в своей значительной части. Меткое, впечатляющее гоголевское слово в полной мере доходит до зрителя, реплики получают резкую заостренность, выразительная игра артистов помогает раскрыть каждую фразу, доносит всю глубину сарказма и юмора Гоголя.

Комедия с большим интересом встречена кинозрителем, она несомненно свидетельствует об огромных возможностях, которые приобрела советская кинематография в наши дни, располагая мощной и совершенной техникой цвета и звука. Кино теперь все чаще и плодотворнее обращается к богатейшему опыту театра, имея возможность во многом пользоваться его средствами и методами, чего оно не могло себе позволить прежде. В звуковом кино актер уже не «немой» мимист, а полноправный и полноценный исполнитель роли, владеющий мощным и прекрасным

[1] Н. Гоголь, Письма, т. 1, стр. 368.

[2] Белинский о Гоголе, ГИХЛ, 1949, стр. 102.

Кадр из фильма «Ревизор»

средством искусства — словом. Игра киноактера сближается со сценическим, театральным исполнением роли. Этим в известной мере объясняется и обращение мастеров кино к постановке драматических произведений в кино, к экранизации таких классических произведений, как «Гроза», «Бесприданница», «Без вины виноватые» и другие, не говоря уже о создании ряда фильмов-спектаклей, заснятых на театральной сцене («Правда хорошо, а счастье лучше», «На всякого мудреца довольно простоты», «В степях Украины», «Разлом», «Украденное счастье», «Живой труп» и другие).

Однако появление заснятых на пленку спектаклей, фиксирующих и сохраняющих достижения наших лучших театральных коллективов, не исключает возможности и желательности экранизации драматических произведений, воплощения их средствами киноискусства.

Перед постановщиками фильма стояла трудная задача. Сокращение текста, не умещавшегося в рамках одного фильма, или пропуск хотя бы даже второстепенных эпизодов при точности и совершенстве всей архитектоники произведения Гоголя легко могли привести к искажению и обеднению авторского замысла.

В этом отношении постановщики с честью разрешили трудную задачу. Сокращения текста сделаны тактично, и зритель достаточно полно чувствует все великолепие гоголевского слова, его юмор, его яркую живописность. Это уважение к замыслу и тексту Гоголя особенно хочется подчеркнуть, вспоминая те формалистические эксперименты при экранизации «Шинели» и «Женитьбы», которые привели к искажению этих произведений.

В. Петров, отказавшись от мысли перенести действие ряда эпизодов в те места, которые только упоминаются в репликах, остановился на варианте, предусматривающем максимальную близость к сюжету и

тексту первоисточника. В то же время В. Петров не пошел по пути простой засъемки театрального спектакля, что неизбежно привело бы к созданию двухсерийного фильма, который к тому же явился бы произведением театрального, а не кинематографического искусства.

В статье о работе над фильмом («Искусство кино» № 6, 1952) В. Петров, подчеркивая необходимость создания нового жанра при экранизации драматических произведений, пишет: «Видимо, осваивая этот новый жанр, необходимо найти решение, которое дало бы возможность, не нарушая художественной цельности спектакля, производить в нем купюры и доводить до нормального метража художественной кинокартины, а также найти режиссерские и операторские творческие приемы, которые помогли бы приблизить снятый спектакль к художественному кинопроизведению». Этот принцип и был положен в основу экранизации комедии Гоголя.

Фильм «Ревизор» интересен в том отношении, что в нем сочетаются средства и возможности театра и кино. Обладая богатой техникой воспроизведения звука и цвета, кинематограф может в совершенстве донести до зрителя лучшее, что дает театральная постановка, и в то же время передать замысел автора своими особыми выразительными средствами.

Киноаппарат с предельной точностью доносит до зрителя любую самую тонкую деталь в выражении лица актера, его мимику. То, что в театре могло бы пройти незамеченным, на экране приобретает глубокий смысл и значение. В этом отношении постановка В. Петрова точно продумана, экономна и выразительна.

* * *

Говоря о фильме «Ревизор», прежде всего хочется сказать об игре артистов, их истолковании гоголевских образов. Хотя в фильме заняты актеры разных театральных коллективов и школ, в целом в постановке удалось достичь единства. Здесь много удач, подлинного мастерства и талантливости.

«Ревизора» можно смело назвать классической школой актерского сценического искусства. Целые поколения русских актеров создали замечательные традиции исполнения ролей городничего, Хлестакова, чиновников. Начиная от Щепкина и Сосницкого и кончая Давыдовым, Варламовым, Садовским, Кузнецовым, Москвиным, крупнейшие русские артисты создавали и шлифовали образы комедии. Тем с большим удовлетворением следует отметить, что актерское исполнение «Ревизора» в кинофильме стоит на высоте этих замечательных традиций.

Как о роли, «выполненной великим художником», Белинский писал по поводу исполнения Щепкиным роли городничего. «Какое одушевление, какая простота, естественность, изящество! Все так верно, глубоко-истинно — и ничего грубого, отвратительного... Актер понял поэта: оба они не хотят делать ни карикатуры, ни сатиры, ни даже эпиграммы; но хотят показать явление действительной жизни, явление характеристическое, типическое» [1].

Здесь Белинский отметил одно из главных условий для верного исполнения ролей, созданных Гоголем, — верность жизни, показ типического в обыденном. Он против карикатурного истолкования образа городничего, видя в самой верности действительности уже достаточное сатирическое наполнение образа, его типическое значение.

Гоголь сам в «Замечаниях для гг. актеров», в «Предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора», в «От-

[1] Белинский о Гоголе, стр. 101.

Кадр из фильма «Ревизор»

рывке из письма к одному литератору» и в других своих замечаниях по поводу комедии оставил точные указания о том, как следует играть и понимать актерам образы «Ревизора».

Постановщики фильма внимательно учли эти указания писателя, в частности при трактовке основных образов комедии — городничего и Хлестакова — самых трудных, сложных и ответственных в пьесе Гоголя. Игра Ю. Толубеева (городничий) и молодого ленинградского артиста И. Горбачева (Хлестаков) отличается высоким мастерством, продуманностью и подлинным талантом.

Гоголь писал в своих замечаниях для актеров, что городничий «...уже постаревший на службе и очень не глупый, по-своему, человек. Хотя и взяточник, но ведет себя очень солидно; довольно сурьезен; несколько даже резонер; говорит ни громко, ни тихо, ни много, ни мало. Его каждое слово значительно. Черты лица его грубы и жестки, как у всякого, начавшего тяжелую службу с низших чинов. Переход от страха к радости, от низости к высокомерию довольно быстр, как у человека с грубо-развитыми склонностями души». Именно образ такого городничего правдиво передает артист Ю. Толубеев. Его уверенная, реалистическая игра способствует выявлению того низкого, грубого, жестокого, что заключено в характере и натуре этого типического бюрократа николаевской эпохи. Некоторая деревянность фигуры, грубоватость жеста, обличающие привычку «начальствовать», сменяются при встрече с «ревизором» в трактире неуклюже-подобострастной суетливостью, лицемерной угодливостью, великолепно передающими лисью повадку городничего, его хитрость и циничную многоопытность старого, матерого жулика и пройдохи.

Обкрадывая казну, обманывая начальство во имя своих корыстных интересов, городничий остается слепо преданным тому режиму, который

позволяет ему наживаться. Он плоть от плоти этого режима, вне которого невозможно самое существование подобных личностей.

«Городничий Гоголя, — писал Белинский, — не карикатура, не комический фарс, не преувеличенная действительность, и в то же время нисколько не дурак, но, по-своему, очень и очень умный человек, который в своей сфере очень действителен, умеет ловко взяться за дело — своровать и концы в воду схоронить, подсунуть взятку и задобрить опасного ему человека»[1].

Городничий в исполнении Толубеева по-своему неглупый, хитрый человек, ловко устраивающий свои дела, умеющий замести следы творимых им беззаконий и в то же время грубый и циничный деспот. В уверенном, обобщенном рисунке своей роли актер находит точные и правдивые краски. Удачно найдены то властный, то низкопоклонный жесты городничего, походка, грубая самоуверенность его солдафонских манер, особенно резко проявляющихся тогда, когда он уверен в своем торжестве. Артист глубоко раскрывает самую сущность Сквозник-Дмухановского, типичность его характера.

Толубеев правдиво передает тот переход от грубости, уверенного и жесткого тона, который отличает городничего в его отношении к подчиненным, к лицемерно-подобострастному, деланному в его обращении с Хлестаковым, принимаемым им за «значительное лицо». Лаконичная выразительность жеста, богатство красок и точность интонационных оттенков свидетельствует о замечательном реалистическом мастерстве артиста. Он не мельчит, не окарикатуривает создаваемый им образ, а правильно придает ему вес, значительность, подчеркивая этим типический характер городничего, как главы провинциальной бюрократической клики.

Прекрасно передал Толубеев и опьянение властью, перспективой «карьеры», которое охватывает городничего, когда, по словам Белинского, он «является в своем апотеозе, полным определением своей сущности», когда «все темное, грозное, низкое и грубое, что крылось в его природе, развивалось воспитанием и обстоятельствами, все это всплыло со дна наверх...»[2]. В этом эпизоде городничий приобретает особенно страшный и грозный облик, черты лица его становятся жесткими, движения повелительными, он уже не в силах скрыть свой грубый эгоизм, наглую самоуверенность. Толубеев правдиво показывает это нарастание честолюбивых замыслов, это самодовольство городничего, почувствовавшего вдруг возможность развернуться. В разговоре с Анной Андреевной и Марьей Антоновной, в сцене с купцами городничий предстает во весь рост, как беззастенчивый карьерист, деспот, самодур. В то же время игра Толубеева всегда сдержанна, каждый жест экономен, доходит до зрителя. Ему удается создать по-своему «монументальный» облик царского бюрократа, карьериста, «столпа» прогнившего, но еще всесильного и жестокого бюрократически-полицейского режима.

Отчаяние и страх городничего в сцене чтения письма Хлестакова, переход к неистовству и гневу даны артистом с полной правдивостью, без лишней аффектации. Благодаря этому образ получился монолитным, цельным, значительным.

Толубеев нигде не переходит в комикование или шарж. Даже такая водевильная деталь, когда городничий по рассеянности вместо шляпы надевает на голову футляр, дана скупо, естественно — она подчеркивает смятение чувств городничего, только что узнавшего о приезде «ревизора».

Одна из наиболее сложных и трудных ролей в «Ревизоре», а возможно и во всем сценическом репертуаре, — роль Хлестакова. Согласно

---

[1] В. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. I, стр. 486—487.

[2] Там же, стр. 499.

Кадр из фильма «Ревизор»

характеристике самого Гоголя в «Замечаниях для гг. актеров», Хлестаков — это человек «без царя в голове», «один из тех людей, которых в канцеляриях называют пустейшими». Но вместе с тем Хлестаков — типическое воплощение той пустоты, пошлости, наглого зазнайства, которыми отличались высшие круги столичной бюрократии. Хлестаков подлинный «герой» своего времени, показывающий всю фальшь, разложение, ничтожество господствующего класса. Гоголь резко протестовал против водевильной трактовки роли Хлестакова, подчеркивая, что это образ типический, «подленькая, ничтожная натура», широко распространенная, и что «это лицо должно быть тип многого разбросанного» в разных характерах.

Белинский писал о «микроскопической мелкости и гигантской пошлости» образа Хлестакова, давая тем самым ключ к истолкованию этой роли, ее типической сущности.

Роль Хлестакова исполняет молодой ленинградский артист И. Горбачев — артист талантливый, большого обаяния, свежести, подкупающий увлеченностью образом, которая всегда вызывает симпатии зрителей. Ему удается передать «легкость необыкновенную в мыслях», отличающую Хлестакова.

И. Горбачев вложил в исполнение роли столько непосредственности, искренности, увлеченности, что зритель невольно чувствует: да, таким должен быть Иван Александрович Хлестаков. Именно этой «легкостью» в мыслях, беспечностью, которые так ярко, непосредственно, можно сказать, вдохновенно передает артист, подкупает созданный им образ.

Мастерство обоих артистов проявилось с большим блеском в сцене в трактире, когда городничий, видящий в поведении «ревизора» хитрость и притворство, сам пускается на хитрость и подличанье, а Хлестаков боится городничего и в то же время пытается сохранить свой

«апломб». Хлестаков Горбачева фатоват, труслив, мелок и одновременно полон легкомысленной самонадеянности. Рисунок роли необычайно легкий, уверенный, естественный и тем самым художественно убедительный.

Удалась Горбачеву и знаменитая сцена вранья, которую он проводит без шаржа или водевильного комикования, так же, впрочем, как исполняет роль в целом. Напомним, как сам Гоголь усиленно предостерегал артистов от водевильного, шаржированного истолкования роли Хлестакова. В «Отрывке из письма к одному литератору» Гоголь писал об исполнителе роли Хлестакова артисте Дюре: «Главная роль пропала; так я и думал. Дюр ни на волос не понял, что такое Хлестаков. Хлестаков сделался чем-то вроде Альнаскарова, чем-то вроде целой шеренги водевильных шалунов... Он сделался, просто, обыкновенным вралем...», тогда как, по словам писателя, «Хлестаков лжет вовсе не холодно или фанфаронски-театрально; он лжет с чувством; в глазах его выражается наслаждение, получаемое им от этого». И в глазах Горбачева мы действительно видим это искреннее наслаждение своей ложью. Он даже не стремится ее подчеркнуть, сделать особенно заметной. Правильно понимая замысел Гоголя, Горбачев—Хлестаков лжет вдохновенно, уверенно, естественно. Он чувствует, что производит впечатление, он рад нравиться и стремится понравиться еще больше, без всякого расчета и цели. Это наслаждение своей ложью пустого и ничтожного «елистратишки», почувствовавшего себя вдруг «значительным лицом», центром общего внимания и интереса, прекрасно и тонко передается Горбачевым.

В сцене приема Хлестаковым чиновников на смену безмятежному легкомыслию и фатовству является постепенное понимание того положения, которое он занимает в глазах чиновников, с величайшей охотой и подобострастием ссужающих его деньгами. В разговоре с оробевшим смотрителем училищ Хлестаков говорит о том, что в его глазах «есть что-то такое, что внушает робость», и смотрит при этом с победоносным видом в зеркало. В этом эпизоде словно приоткрывается вся лицемерная система чинопочитания и «гигантской пошлости» представителей господствующей верхушки. И вот Хлестаков постепенно преображается. Он рад не только «займам», но и возникающему сознанию своей власти. Он уже с циническим хладнокровием вымогает деньги. Его жесты приобретают величественность большого петербургского «чина», он усваивает тон и манеру человека, привыкшего отдавать распоряжения Эти переходы мастерски показаны Горбачевым, тонко и глубоко вжившимся в роль и сохраняющим на протяжении всего действия тонкость ее рисунка, остроту психологической насыщенности.

Жизненность, естественность красок, сочетание эмоциональной искренности с типической выразительностью — основное достоинство игры Горбачева.

Хлестаков у него обаятелен, легкомыслен, жизнерадостен, и в то же время это образ сатирический. Подленькая натура, моральное ничтожество Хлестакова наглядно и убедительно проступают за тем легкомысленным фатовством, за веселой самоуверенностью, которые составляют как бы внешний рисунок роли.

Хлестаков Горбачева разоблачает те отрицательные человеческие качества, которые воплощены в понятии «хлестаковщина».

Гоголь нарисовал яркую галерею представителей провинциального чиновничества — бюрократических уродов, людей с чернильными душами, жуликов, взяточников и прохвостов. В исполнении этих персонажей много актерских удач, хотя игра актеров не всегда ровна.

Великолепно играет роль Земляники М. Яншин. Зритель видит ловкого, плутоватого чиновника, подленького пакостника, доносчика, казнокрада, который по своей хитрости и многоопытности смог бы сравняться с городничим в хищничестве и воровстве. Но Земляника труслив,

Кадр из фильма «Ревизор»

он боится действовать в открытую и предпочитает свои грязные плутни совершать втихомолку. «Проныра и плут», «очень услужлив и суетлив» — аттестует его Гоголь. М. Яншин блестяще раскрывает эти стороны характера Земляники. Его суетливая, семенящая походка, его плутоватая и одновременно наглая физиономия, бегающие глазки создают цельный, сатирически подчеркнутый образ этой «свиньи в ермолке». С каким сладострастным наслаждением передает он Хлестакову гаденькие сплетни о своих «друзьях». Его маленькие глазки оживляются, свиноподобная физиономия расплывается в довольной улыбке.

К сожалению, в игре остальных исполнителей ролей чиновников города порой явно нехватает сатирических красок. Образы их трактованы несколько излишне добродушно, в бытовом плане.

Артист Э. Гарин дает образ простака почтмейстера, безобидного и наивного человека, несколько даже увлекающегося, но мало раскрывает натуру чиновника, которая так метко обрисована в комедии.

Э. Гарин стремится подчеркнуть в своей игре «простодушие» почтмейстера, его «наивность», о которых говорит в «Замечаниях» Гоголь. Но в то же время актер ослабляет сатирический рисунок роли: ведь почтмейстер не отличается от прочих чиновников города ни по своему моральному, ни по умственному уровню. Почтмейстер также извлекает доходы из своего почтового ведомства, он в том же кругу взяточничества, плутовства, который неразрывной цепью соединяет всех чиновников провинциального городка. Его интерес к чужой переписке вовсе не так уж бескорыстен. Поэтому, тонко и удачно передавая своей игрой «наивность» почтмейстера, Гарин, однако, упускает из виду эту обличающую, сатирическую тенденцию Гоголя.

П. Павленко в роли смотрителя училищ Хлопова выразительно передает полное умственное убожество, забитость этого «блюстителя просве-

щения». Смешно смотреть, когда оробевший, не способный даже что-либо пролепетать Хлопов сидит перед Хлестаковым, развязно пускающим ему в физиономию дым от своей сигары и спрашивающим его «насчет женского полу». В этом эпизоде много удачных «находок»: раскуривание сигары, сцена выхода Хлопова из комнаты, когда его в обморочном состоянии подхватывают на руки, — все это дополняет новыми красками образы комедии. Но в игре П. Павленко имеется та же склонность к психологической характеристике образа, что и у Гарина, приглушающей сатирическую типичность и заостренность персонажа, с такой безжалостной иронией казнимого Гоголем. Ведь трясущийся от страха и готовый упасть в обморок Хлопов в разговоре с «значительным лицом» вовсе не тот Хлопов, который осуществляет «просвещение», вернее, помрачение умов подростков. Он не только жалок, но и отвратителен. Вот этой подчеркнутости, заостренности сатирического начала и нехватает тонкой и в целом выразительной игре П. Павленко.

Во многом этот же упрек можно отнести и к артисту С. Блинникову, играющему роль судьи Ляпкина-Тяпкина. Уже во внешнем добродушии его облика резонера и любителя «поумствовать» недостаточно показано то обличительное начало, которое видел в этом образе Гоголь, когда писал в своих «Замечаниях» о судье, как о человеке, придающем каждому своему слову вес и в то же время говорящем басом, с растяжкой, хрипом и сапом, как старинные часы. В гоголевской ремарке подчеркнута глупость судьи, дано точное указание на истолкование образа, которое недостаточно осознано исполнителем роли.

Судья слишком благодушен. Актер придал его образу кое-что от Манилова, в то время как в судье, слывшем «вольнодумцем» (так как он прочитал пять или шесть книг и не посещал церковь), Гоголь ядовито высмеивает провинциальное дворянское общество, рутину и пошлость провинциальной жизни.

Следует указать на талантливую игру артиста А. Грибова в роли Осипа. Грибов создал интересный, весьма своеобразный образ. Его Осип хитровато-добродушный деревенский мужик, «приобщившийся» к столичной жизни, но и в своей лакейской должности не потерявший человеческого облика. Он презирает своего барина, с охотой подумывает о деревенской жизни, хотя не без удовольствия вспоминает и столичные развлечения. В нем чувствуется степенность, сознание своего достоинства, смекалка и житейская опытность. Артисту удалось глубоко и правдиво показать ту сторону в характере Осипа, которая отмечена Гоголем в «Замечаниях для гг. актеров»: «резонер и любит себе самому читать нравоучения для своего барина». Хорошо раскрыто в игре Грибова и другое замечание Гоголя, характеризующее Осипа: «он умнее своего барина».

Выразительная мимика, естественность каждого жеста. убеждают зрителя. Нисколько не стараясь быть смешным, соблюдая солидность и даже некоторую флегматичность уважающего себя слуги, Грибов неоднократно вызывает сочувственный смех зрителя, когда он выказывает свое превосходство над легкомысленным и глупым барином. В замечательной по своей естественности, по найденным жизненным краскам игре Грибова верно переданы эти черты характера Осипа: смесь плутовства и лукавства с простодушием и природным умом, его крестьянская натура, пробивающаяся сквозь столичное «лакейство».

Однако нам кажется, что в этом истолковании образа Осипа Грибов несколько смягчил его «лакейскую» развращенность праздной жизнью в столице, его плутовскую натуру (напомним ремарку Гоголя «не любит много говорить и молча плут»).

Удачно исполнение роли Анны Андреевны артисткой А. Георгиевской, правильно подчеркнувшей скрытые за жеманностью стареющей провинциальной кокетки желание властвовать, жадность и честолюбие.

Кадр из фильма «Ревизор»

А. Георгиевская прекрасно показывает Анну Андреевну, обуреваемую тщеславием и увлеченную блестящими перспективами, которые сулит ей переселение в Петербург. Она уже и впрямь возомнила себя важной барыней, влиятельной особой и с презрением относится ко всякой чиновничьей «мелюзге». В ее повадках, жестах, интонациях проявляется самоуверенность, чванливость будущей «генеральши».

Марья Антоновна показана артисткой Т. Носовой как пустая и глупая провинциальная барышня, типичная представительница убогой чиновничьей среды. Ее вульгарная, ничтожная сущность подчеркнута нарочитой невыразительностью мимики, внешней неуклюжестью. Т. Носова играет Марью Антоновну, сознательно выявляя легкомысленную и недалекую натуру этой провинциальной барышни, избалованной начальственным положением отца, думающей лишь о женихах да о том, как бы превзойти и посрамить своими туалетами дочерей судьи Ляпкина-Тяпкина. В этой трактовке много нового, хотя несомненно и спорного.

В комедии Гоголя нет «второстепенных» персонажей. Каждое действующее лицо обладает всей полнотой жизненных, художественных красок, служит раскрытию основного идейного замысла пьесы, занимает в ней свое важное и обязательное место.

В соответствии с замыслом автора очень остро и своеобразно показана в фильме унтер-офицерская вдова, незаконно выпоротая в результате чрезмерного «усердия» полицейских чинов. Артистка Е. Понсова создала запоминающийся образ унтер-офицерши, назойливой и, несмотря на возраст и происшедшее с нею печальное «недоразумение», весьма недвусмысленно кокетничающей с Хлестаковым. В образе унтер-офицерской вдовы передана мещанская пошлость, духовное ничтожество мирка городских «обывателей». Показная кокетливая «стыдливость», наигранное жеманство сочетаются с откровенным желанием «сорвать» с город-

ничего за «бесчестье». В этом небольшом эпизоде — целая картина жизни и нравов провинциального городка.

Удачен по сочности бытовых красок и образ слесарши, созданный артисткой А. Зуевой. Бойкая, здоровущая баба, обиженная городничим, незаконно отдавшим ее мужа в солдаты, она устрашает своей бурной энергией не только Хлестакова, но и квартальных. В игре А. Зуевой много меткого, соленого юмора, прекрасно передающего напористый характер слесарши Пошлепкиной.

Меньше удались в фильме Бобчинский и Добчинский. В. Корнуков и А. Полинский играют тактично, не впадая в фарсовое шаржирование, от которого предостерегал Гоголь, и продолжая установившуюся традицию в исполнении ролей Бобчинского и Добчинского, но до конца раскрыть содержание образов, выявить внутреннюю сущность этих городских сплетников и бездельников актеры в полную меру не смогли.

Напомним слова Белинского, высоко оценившего игру известного русского актера Шумского в роли Добчинского: «Шумский, играющий Добчинского, превосходен. Кислое лицо, вид какого-то добродушного идиотства, провинциальность природы, какие он умеет принимать на себя, — все это выше всяких похвал». К сожалению, артист А. Полинский не воспользовался этим тонким замечанием Белинского. И в результате создается впечатление, что главная забота Бобчинского и Добчинского — это походить друг на друга. Актеры не учли, что одного комизма положений недостаточно, ибо Гоголь этими образами осмеивает идиотизм провинциального существования мелких и праздных людишек, обедневших помещиков, доживающих в городке свой век.

Излишне «театральный» облик имеют купцы. Эти «архиплуты» и «надувалы морские», как называет их Сквозник-Дмухановский, даны в виде благолепных стариков, угнетаемых городничим, тогда как необходимо было прежде всего подчеркнуть их алчность и корыстолюбие.

Бледным кажется исполнение артистом А. Шагиным роли Держиморды, образ которого не приобрел в фильме «монументальности» и типической выразительности, в то время как Гоголь сделал его своего рода символом самодержавно-полицейского порядка.

* * *

Реалистическое истолкование комедии Гоголя, сочность и правдивость бытовых, жизненных красок — основное достоинство фильма, которое сохраняется при всех этих отдельных незначительных недостатках постановки.

Удачно показаны затхлый и мерзкий быт николаевской эпохи, безграничное чинопочитание, взяточничество, плутовство, лицемерие, характеризовавшие царское чиновничество, вся атмосфера провинциальной жизни.

Введение эпизодов, рисующих быт и нравы провинциального городка, сделано тактично, без нарушения замысла Гоголя. Городской пейзаж, дребезжащие по корявой мостовой дрожки городничего, грязь и мерзость запустения, которые царят в городе согласно признанию самого Сквозник-Дмухановского, создают выразительный фон, рисуют типические черты эпохи. В этих эпизодах много удачно найденных деталей, чувствуется мастерство художника и режиссера.

Удачно сделан эпизод отъезда Хлестакова, когда Осип с лукавым видом забирает приношения «купечества» и «гражданства», а его хозяин, напутствуемый прощальными приветствиями семьи городничего, усаживается в дорожный тарантас. Здесь изобретательно найдены меткие сатирические детали, удачно использованы выразительные средства кинематографа.

Кадр из фильма «Ревизор»

Цельность постановки определяется тем глубоким проникновением в сущность гениальной комедии Гоголя и ее реалистически-правдивым истолкованием, которыми отмечены и работа постановщика и самые принципы исполнения ролей отдельными актерами.

При правильной в основном трактовке образов Гоголя не все, однако, может быть признано в фильме бесспорным. Так, роскошные апартаменты городничего, застекленная веранда, на которой Хлестаков принимает чиновников, излишне парадны, праздничны; их эффектная декоративность не только отступает от исторической достоверности, но и вносит во всю постановку налет излишней красивости, любования самими вещами.

Недостаточно впечатляющей получилась знаменитая заключительная немая сцена, которой сам Гоголь придавал особое значение. Эта сцена должна разоблачить, представить на всеобщее осмеяние одураченного городничего и чиновников городка, застывших в изумлении и страхе. Однако аппарат только скользит по отдельным лицам, по деталям гостиной, не передавая всего глубокого трагикомизма этой картины.

Постановщики и исполнители, стремясь к жизненности и реалистической выразительности постановки, не всегда достаточно учитывали сатирическую остроту комедии Гоголя, горькую и гневную силу его смеха. Для всего сюжета и образов комедии Гоголя прежде всего важно их типическое начало, подчеркнутость социально-исторической сущности изображаемого Гоголем события. Он не боится сознательной преувеличенности, заостренности своей сатиры. В ряде случаев в фильме хотелось бы видеть больше гневного негодования, большей резкости сатирических красок прежде всего в исполнении тех ролей, которые даны в несколько смягченном бытовом плане.

Более смелое и изобретательное применение специфических выра-

зительных средств кинематографа дало бы возможность шире, чем это способен сделать театр, сатирически острее нарисовать картину жизни провинциального города.

Хорошо, что господствующее место в фильме занял текст. Досадно, однако, что музыкальное сопровождение так и не нашло себе достойного применения.

Постановка «Ревизора» в кино показала, насколько большими возможностями обладает киноискусство, когда оно стоит на позициях социалистического реализма.

Кинозритель не только весело смеется над одураченными чиновниками глухого городка царской России, но и проникается глубоким презрением и отвращением к «героям» гоголевской комедии.

Образы «Ревизора» не потеряли своей обличительной силы и сегодня. Они помогают обнаруживать и казнить носителей чуждых нам нравов, помогают огнем сатиры выжигать из нашей жизни все омертвелое, оставшееся от прошлого, все прогнившее, тормозящее движение вперед — подхалимство, угодничество, «хлестаковщину», желание поживиться за счет государства.

Экранизация «Ревизора» Гоголя — несомненная удача нашего кино, говорящая о больших возможностях передачи средствами кинематографа лучших произведений классической литературы.

Ю. ДОБРЯКОВ

ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ О ВЕЛИКИХ СТРОЙКАХ КОММУНИЗМА

1

Теперь уже нет надобности доказывать, какие прочные позиции заняло на наших экранах документальное кино — этот боевой жанр советского киноискусства, завоевавший признание миллионов зрителей. Документальное кино отображает важнейшие события и типические явления в жизни советского общества, знакомит с передовыми людьми нашего времени — героями сталинских пятилеток, показывает великие преобразования, меняющие экономику и самый облик нашей страны. Десятки и сотни тысяч метров пленки, заснятой операторами в разное время и в разных концах страны, — это беспристрастная, точная и неопровержимая летопись больших и малых дел, совершаемых советским народом во имя полного торжества коммунизма.

За последние годы создано немало выдающихся документальных кинопроизведений, вошедших в основной фонд советского киноискусства. Зрители благодарны мастерам кино за их яркие и взволнованные рассказы о героическом труде советских людей, об их самоотверженной борьбе за мир во всем мире, о нерушимой дружбе и расцвете социалистических наций, о богатствах, величии и красоте нашей Родины.

Но, пожалуй, ни один из документальных фильмов последнего времени не ожидался зрителями с таким нетерпением, как фильм о сооружении Волго-Донского судоходного канала имени В. И. Ленина. Каждый советский человек — и тот, кто строил канал, и тот, кто помогал его строить, не будучи сам на трассе, — хотел увидеть на экране картину грандиозного строительства, людей, совершивших невиданный трудовой подвиг.

С тех пор, как было обнародовано постановление правительства о сооружении Волго-Дона и возобновились остановленные войной работы на трассе канала, весь наш народ жил интересами стройки и стремился внести в нее свой вклад. То, что происходило между Волгой и Доном, советские люди правильно определили как строительство нового типа, еще небывалое по своему характеру и масштабам. Волго-Дон являлся первой вводимой в строй составной частью тех огромных преобразовательных работ, которые обеспечат создание прочной материально-технической базы для построения коммунистического общества. Поэтому советские люди назвали эту стройку первенцем великих сталинских строек коммунизма.

Волго-Дон — это не только крупнейшее и сложнейшее водно-транспортное, гидротехническое и ирригационное сооружение наших дней, в котором тонкое и зрелое инженерное искусство органически соединилось

с вдохновенным трудовым и патриотическим порывом народа, это еще и свидетельство несокрушимой мощи социалистического государства, памятник стойкости, трудолюбию и ясности ума советских людей. Первенца строек коммунизма ставила на ноги вся страна, и в этом еще раз проявилась сила сталинской дружбы народов, их высокий моральный дух, их преданность великой партии Ленина—Сталина.

Отсюда понятно, какие ответственные и почетные задачи стояли перед коллективом работников документального кинематографа, создававшим фильм о Волго-Доне. Зритель ждал от картины не просто собрания отдельно взятых эпизодов, показывающих те или иные этапы строительства, зритель хотел почувствовать атмосферу неизменного и неослабного творческого горения, которая была столь характерна для всей истории создания Волго-Дона.

Можно сказать, что эти ожидания в основном оправдались.

2

Мы, кинозрители, не сразу попадаем на трассу строящегося канала.

Советское правительство определило задачу создания Волго-Дона не как местную или краевую, а как задачу общегосударственного значения, ставящую своей целью соединение пяти морей, омывающих берега Европейской части Советского Союза, в единую воднотранспортную систему. Тем самым подчеркивался особый характер стройки как дела общегосударственного, всенародного.

Именно поэтому авторы фильма «Волго-Дон» решили прежде всего рассказать не о том, как строился канал, а о том, для чего, с какой целью он строился.

На экране схематическая карта Европы. По ней мы следим, как последовательно и стройно осуществлялся величественный план соединения пяти морей. Идут пароходы по Беломорско-Балтийскому каналу имени И. В. Сталина, сооруженному еще в годы первой пятилетки. Перед войной вступает в действие канал имени Москвы — столица становится портом трех морей. И только Черное и Азовское моря еще лежат в стороне от главных водных путей страны.

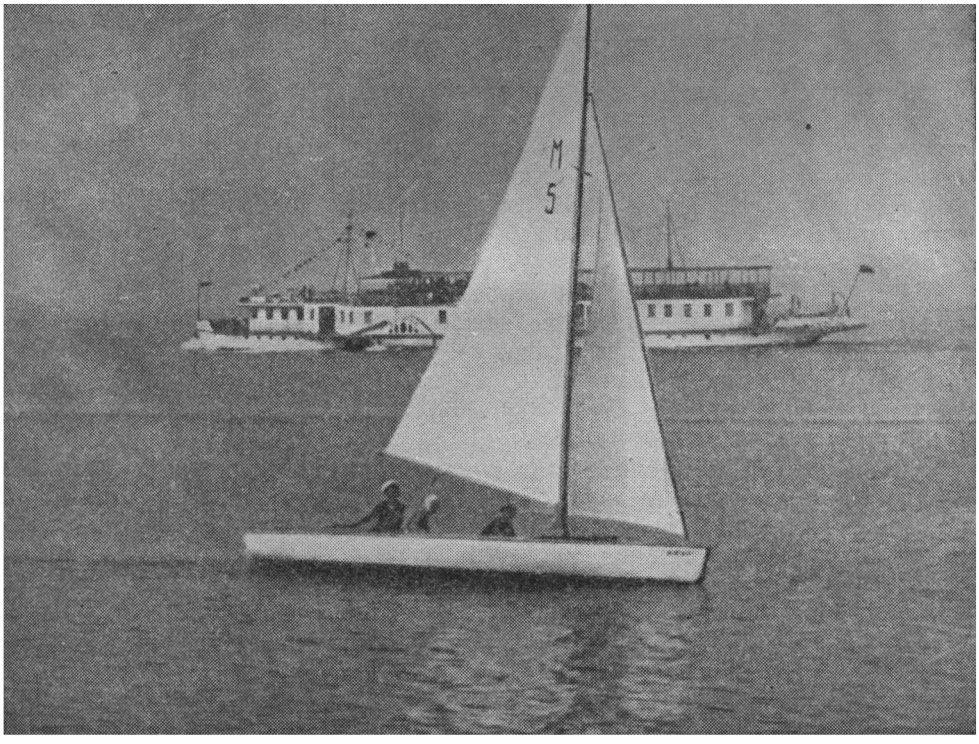
Теперь приходит и их очередь.

Уже давно мечтали русские люди породнить Волгу и Дон в том месте, где они текут всего ближе друг к другу. На экране — сухое русло петровского канала, проложенного всего на несколько верст руками солдат и крепостных крестьян.

Диктор сообщает о ленинском плане соединения двух могучих русских рек, разработанном еще на заре советской власти.

Но то, что было не по силам молодой советской республике, стало реальностью в стране социализма. Заседает главный штаб великой стройки. На рельефной карте волго-донского междуречья возникают макеты будущих замечательных сооружений. Шлюзы, насосные станции, водохранилища, новое море, мощная гидроэлектростанция, магистральные и распределительные каналы... Ведь Волго-Дон — это не только канал протяженностью сто один километр, соединяющий пять морей. Это еще и живительная вода, которая досыта напоит три миллиона засушливых земель Ростовской и Сталинградской областей.

Просто, строго и лаконично повествует фильм о смелом и глубоко продуманном замысле проектировщиков Волго-Дона, о грандиозном масштабе строительства, о его необычайной инженерной сложности. Скупые выразительные средства, которыми пользуются авторы фильма в самом его начале, сосредоточивают внимание зрителей на главном, что составляло суть проекта Волго-Дона. Именно в первой части картины был найден верный ключ к решению темы, определивший общий сдер-



Кадр из фильма «Волго-Дон»

жанный и в то же время публицистически приподнятый тон киноповествования о великой стройке. В зрительном путешествии по карте, сопровождаемом точным, свободным от ложной патетики (чем часто грешат наши документальные фильмы) текстом, мы чувствуем широкое дыхание нашего времени, величие дум и устремлений людей Сталинской эпохи.

Когда смотришь вступление к фильму, невольно вспоминаются пророческие слова Алексея Максимовича Горького: «Земля, как бы чувствует, что родился на ней законный, настоящий, умный хозяин, и, открывая недра свои, развертывает пред ним сокровища»[1]. Таким полновластным хозяином своей земли предстает перед нами советский человек, хотя мы его и не видим еще на экране.

Могло показаться, что экспозиция фильма, занимающая целую часть, губительно скажется на динамике действия, придаст медленный темп картине, не пробудит, а, наоборот, сразу же подавит интерес к тому, что происходит на экране. Не слишком ли утомительно однообразно видеть все те же планы с картой, перебиваемые иногда натурными планами? В самом деле, как часто зритель теряет интерес к картине, если она композиционно рыхлая, если нарушена стройность монтажа.

Этого не произошло в «Волго-Доне». Не произошло потому, что авторы его нашли оригинальное, органичное природе события художественное решение темы. В этом смысле киноповесть о великой стройке — явление в нашем кино новаторское, знаменующее новый этап в развитии документальной кинематографии.

Но об этом ниже.

---

[1] М. Горький, Избранные публицистические произведения, 1951, стр. 141.

3

О Волго-Доне можно было бы создать не один полнометражный фильм — так значительно все, что происходило на стройке и вокруг нее. Можно было снять картины о самой стройке, о людях ее, о могучей технике, которую вручила страна строителям, об орошении колхозных полей, о всенародной помощи стройке.

Но фильм все же один. Из обилия материала следовало бережно отобрать самое главное, решающее для Волго-Дона, опустив все второстепенные детали.

Впервые мы видим район строительства весной 1951 года, когда полностью развернулся фронт великих работ. Видим его с самолета в плавной панораме. Машины, машины, армады машин! В степи под Сталинградом, обильно политой кровью советских людей в дни войны, идет новое невиданное наступление — на этот раз наступление в труде, в битве за жизнь, за коммунизм.

В фильме не напоминается о том, в каких памятных для нас местах прокладывается канал, не сняты остовы разбитых фашистских танков и самолетов, еще не везде убранных со сталинградской земли. И все же, обозревая величественную картину стройки, мы почти зримо ощущаем связь двух событий: если бы не было исторической победы под Сталинградом, не было бы и этой победы!

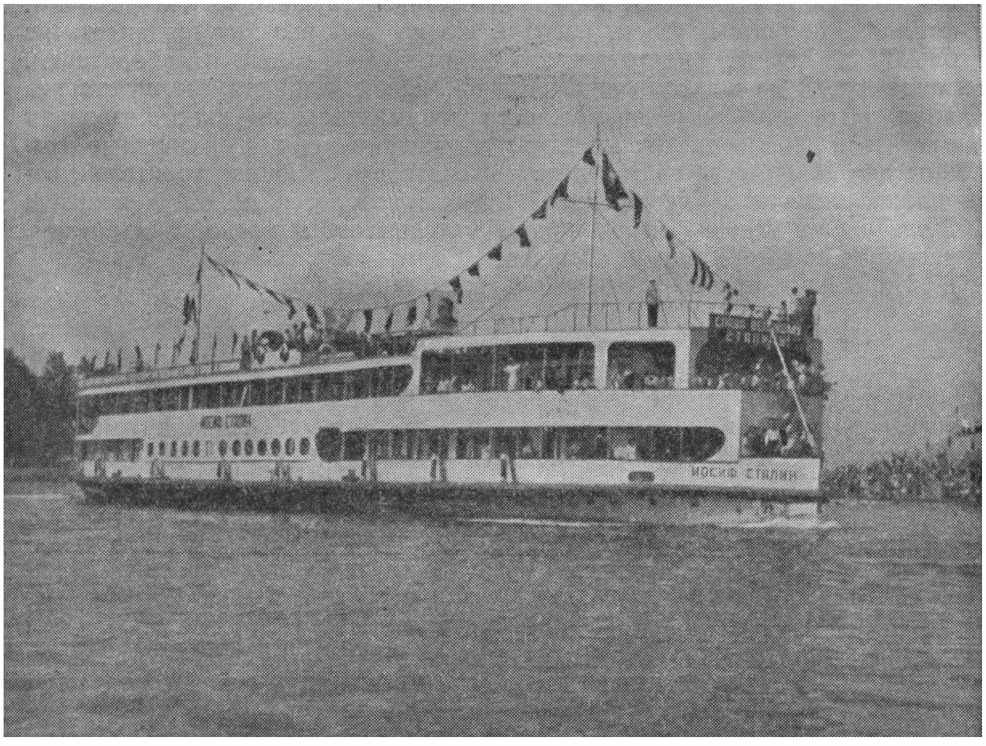
Спокойно и величаво повествует фильм о том, как достигалась эта победа. Трудно разобраться с первого взгляда в огромном и сложном хозяйстве Волго-Дона. Но чувствуется, что всей гигантской машиной руководит единая, никогда не колеблющаяся, твердая воля человека-творца. Мы присутствуем на главных участках строительства, видим его основные этапы.

В эпизодах, удачно снятых и смонтированных, постепенно облекается в железо, бетон и гранит то, что мы обозревали на рельефной карте. Сооружается первый шлюз — вход в канал со стороны Волги. Строятся шлюзы знаменитой «волжской лестницы», ведущей на вершину водораздела. Идет монтаж оборудования на Карповской, Мариновской, Варваровской насосных станциях. На всей трассе прокладывается русло канала. Отводятся магистральные и распределительные каналы. Вспыхивают огни электросварки в арматурных дворах. На полную мощь работают автоматические бетонные заводы. Московские метростроевцы ведут механизированным щитом прокладку подземного тоннеля.

Превосходно передана в фильме высокая организация труда на строительстве плотины Цимлянской ГЭС. Тринадцатикилометровая плотина растет со сказочной быстротой. Точно, по графику, днем и ночью, через каждые три минуты прибывают на участок машины с бетоном. Укладка его ведется скоростным методом. Засыпается каменный банкет, чтобы преградить путь Дону до той поры, когда откроется ему доступ в новое, только что проложенное русло через тело плотины.

И вот последняя ночь перед пуском воды. Точными и выразительными планами авторы фильма передают драматическое напряжение, царившее в эти минуты на стройке. Необычно обезлюдел котлован: отсюда ушли строители, вывезены все механизмы. Машина доставляет груз с многозначительной надписью: «Последний кубометр бетона в плотину Цимлянской ГЭС». Мерцают бортовые огни на землесосном корабле, приступившем к размыву перемычки.

Дон устремляется по новому, уготованному ему человеком пути. Широко разливаются его воды, образуя молодое Цимлянское море. Рождение его передано в фильме одной остро схваченной деталью. Два одиноких тополя стояли над высоким обрывом, когда в этих краях про-



Кадр из фильма «Волго-Дон»

стиралась бескрайняя степь. Теперь эти же тополя высятся на берегу только что рожденного бескрайного моря.

Умело введены в фильм эпизоды, показывающие переселение казачьих станиц со старых, обжитых мест. Переселяется на новое место старинная станица Нижне-Чирская. Колхозники едут с песнями, весело перебирает лады баянист. Тягачи тянут за собой целый дом: кто-то не захотел с ним расстаться. А станица Суворовская уже разместилась на берегу будущего моря. Моря еще нет, но колхозники уже прикрепляют к домам дощечки с новыми названиями улиц: «Набережная», «Морская».

Подлинно праздничным днем было это переселение для колхозного казачества Дона. Фильм показывает, как преобразилась степь, когда пришла на нее живительная влага Волго-Дона. Поднялись в степи высокие хлеба, зазеленели обильные пастбища, появились невиданные здесь культуры — хлопок, рис. А старый казак Петр Васильевич Бураков, принимавший участие в сооружении колхозной оросительной системы, стал у себя в колхозе «Комбайн» первым поливальщиком.

Эти типические явления, присущие Волго-Дону, как первой великой стройке коммунизма, метко очерчены в фильме. Для тех, кто не бывал на стройке и следил за ней по сообщениям печати, фильм представляет особый интерес благодаря его ярко выраженной целеустремленности. Основное достоинство картины в том, что она с публицистической широтой передает общий характер строительства, его масштабность и сложность.

Серьезным упущением авторов кажется нам только то, что содержание фильма слишком ограничено рамками самого района строительства. Ведь Волго-Дон строила вся страна. Правда, мы видим, как со

всех ее концов прибывают на канал составы, груженные механизмами, металлом, цементом, углем, нефтью. Но на этот раз хочется видеть не только это. Хочется видеть тех, кто своим трудом в цехе и лаборатории, в академии и на шахте, в карьере и на лесной делянке помогал строить канал. Неограниченные возможности документального кино позволяли показать и ленинградских металлистов, изготовивших сверхмощные турбины для Цимлянской ГЭС, и новокраматорских машиностроителей, создавших могучие землеройные машины, и новороссийских цементников, обеспечивших стройку необходимым материалом, и московских ученых, решавших сложные задачи комплекса Волго-Дона.

Их в фильме нет, а они тоже герои стройки.

4

Пожалуй, ничто так не поражает воображение зрителей, ничто так не волнует их, как зрелище могучей и разнообразной техники, выведенной на трассу канала, как знакомство с людьми, умело управляющими этой техникой.

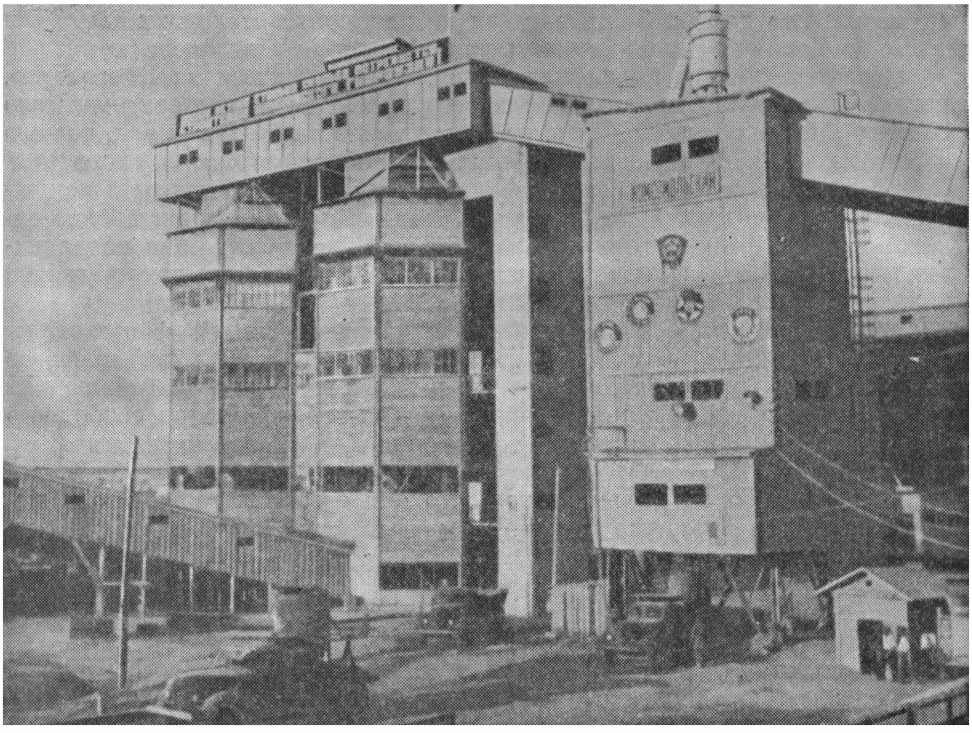
Диктор сообщает: на стройке не было ни одной лопаты. Действительно, тяжкий труд землекопа полностью заменили машины и механизмы. Да и людей, собственно, тоже почти не видно. Они сидят в кабинах. Бесконечным потоком движутся самосвалы, бульдозеры, скреперы, гигантские катки, экскаваторы. Кажется, земля дрожит от тяжелой поступи стальной армады.

Фильм показывает машины в действии. Нельзя не залюбоваться их пружинистой, упрямой силой. Легко, без малейшего напряжения, снимает пласты земли скрепер. Медленно ползет в гору неуклюжий бульдозер. Вгрызается в грунт ковш экскаватора. Высоко в небе плывет к отвалу длинная стрела другого экскаватора. Как заведенные в один день и час на одну скорость, движутся сотни самосвалов, доверху нагруженные вынутой землей.

А вот и командиры машин. В кабине — Алексей Харлампиевич Пророков, пожилой колхозник, пришедший на стройку вместе со своими сыновьями Степаном и Дмитрием. Вместе они составили семейный экипаж. За рычагом управления Алексея Харлампиевича сменяет старший сын. Отец не в обиде, что именно Степан научил его управлять машиной. Большая стройка была одновременно и большой школой мастерства для многих ее участников.

Пристально вглядываемся мы в лица тех, кто принес победную славу великой стройке. Сосредоточенно, не отвлекаясь ни на секунду, трудится ветеран стройки Василий Торочкин, вынувший на Волго-Доне первый кубометр грунта. Внимательно глядит сквозь стекло кабины Иван Худяков — бригадир комсомольско-молодежной бригады экскаваторщиков имени Николая Островского, установивший всесоюзный рекорд выемки грунта. Членов его бригады звали на стройке корчагинцами Волго-Дона. Напряженно трудятся знатные электросварщики Алексей Улесов и Федор Шацкий. А рядом с ними — подружки-комсомолки Зоя Полякова и Мария Болдырева, принесшие на стройку свой сталинградский задор, славу и традиции строителей города-героя.

Далеко не всех знатных людей Волго-Дона смогли показать авторы фильма. Может быть, следовало бы подольше побыть с ними на строительных площадках. Может быть, хотелось бы видеть их в сюжетных эпизодах, где полнее удалось раскрыть их судьбы и характеры, показать в борьбе с трудностями и препятствиями, которых немало встречалось на стройке. Думается, что эти пробелы документального произведения восполнят будущие художественные фильмы о Волго-Доне. Но и в тех людях, которые запечатлены сейчас в картине, видны типические черты



Кадр из фильма «Волго-Дон»

созидателей нового мира — мира свободного труда и вдохновенного творчества.

Незабываемое впечатление оставляет эпизод, показывающий работу сверхмощного шагающего экскаватора ЭШ 14-65.

Он действует один на вершине водораздела, где пролегает наиболее трудный участок трассы канала. Один! Его длинная стрела легко поднимает ковш, в который входит целый вагон земли, и сама относит его к отвалу. Экскаватор действительно шагает. Достаточно было ему пройти один раз вперед-назад, и канал на этом участке оказался прорытым.

Операторы засняли рядом с ЭШ 14-65 экскаватор «Ковровец». Он выглядит по сравнению с ним, как двухэтажный домик рядом с высотным зданием. Шагающий гигант потребляет электроэнергии столько, сколько город с населением в сто тысяч. Чудесная машина заменяет труд десяти тысяч рабочих, а обслуживает ее всего семнадцать человек. Шестеро из них инженеры, остальные техники. Мы видим на командирском мостике инженера Алексея Ускова, ныне Героя Социалистического Труда, парторга Семена Плеханова. Прославленный экипаж ЭШ 14-65 олицетворял разумную волю сотен и тысяч людей, строивших канал, а его могучая машина — прогресс социалистической передовой техники, врученной государством участникам великой стройки.

На другом участке операторы засняли не менее поразительную работу флотилии специальных кораблей — землесосных снарядов. Днем и ночью трудились у волжских и донских берегов неутомимые земснаряды. Мощной фрезой, опускаемой под воду, они подтачивали песчаные берега. Песок, обрушившись и смешавшись с водой, образовывал жидкую массу — пульпу, которая по специальным трубам подавалась на

место намыва дамбы. Здесь зрители познакомились с другим знатным волго-донцем — командиром земснаряда Виктором Михайловым.

Новая техника и новая технология, применявшиеся на Волго-Доне, показаны в фильме обильно и разносторонне. Мы видим оригинальную систему иглофильтров для защиты от плывунов и грунтовых вод, точную и безотказную работу одного из бетонных заводов-автоматов, скоростной способ укладки и утрамбовки бетона, очистку пульпы от воды и ненужных примесей и многое, многое другое. Такой показ техники вполне закономерен для кинодокумента о великой стройке, ибо именно новая техника определяла невиданные в инженерном искусстве сроки сооружения канала.

Говорят, что техника начинается там, где кончается фантазия, но без фантазии нет и не может быть хорошей техники. Эта меткая фраза вспоминается, когда знакомишься в картине с техническим оснащением стройки. Действительно, только сильная и смелая фантазия свободного народа могла создать эти чудесные машины, приспособления и механизмы.

Заслуга авторов фильма в том, что они отразили торжество нашего технического прогресса в живой и увлекательной форме.

5

И вот мы последние дни на стройке.

Фильм вводит нас в радостную обстановку предпускового периода. Тысячи ликующих людей собрались у заветной черты, где скоро встретятся Волга и Дон. Нетерпеливое ожидание. Ложе канала еще сухое, но где-то там, по склону «волжской лестницы», уже идет своим ходом донская вода. А навстречу ей спешит вода Волги.

Крупно показаны лица, сияющие счастьем. Две реки сходятся, как единокровные брат и сестра. Этот исторический момент зафиксирован в фильме с исключительной эмоциональностью. Люди бросаются вниз, пьют воду соединенных рек. Громкое «ура» гремит на берегах.

А затем — народное празднество в Красноармейске возле величественного монумента товарищу Сталину — творцу и вдохновителю гениального плана преобразования родной земли. На открытие Волго-Донского судоходного канала имени В. И. Ленина спешат люди со всех концов страны. До отказа заполнена просторная площадь возле входа в канал. Здесь его строители, жители города-героя, сталинградские колхозники, донские казаки, гости из других городов, друзья из зарубежных стран. Звучат взволнованные речи, проникнутые чувствами горячей любви и благодарности Коммунистической партии, великому вождю и учителю Иосифу Виссарионовичу Сталину.

Порвана ленточка, преграждающая путь в канал со стороны Волги. Первым входит в него флагман речного флота, теплоход «Иосиф Сталин». Стоящие на рейде суда салютуют ему. Бурным ликованием встречают собравшиеся открытие первой навигации на новом канале.

Фильм переносит нас к новоселам — в казачьи станицы Дона. Здесь тоже народный праздник. Щедрой мерой платит колхозникам донская земля, напоенная водой канала. Поют и танцуют казаки. Лихие всадники соревнуются в искусстве верховой езды.

Есть в этих эпизодах чрезвычайно меткая деталь, удачно подмеченная режиссером. Один из колхозов пригласил к себе на праздник знатного волго-донца Евгения Симака. Из-за стола, полного яств, поднимается пожилой колхозник. Он торжественно преподносит Симаку огромную живую рыбу — знак изобилия воды. В этом не только знак внимания к дорогому гостю. В этом и сердечная благодарность колхозного крестьянства тем, кто осуществил вековую мечту народа.

Заключительные эпизоды фильма как бы оживляют то, что было показано на карте во вступлении. Пунктирные линии проекта стали голубыми линиями жизни. Со всех пяти морей движутся в новый канал суда с пассажирами и грузами. Из порта пяти морей — Москвы — отбывает пароход на Ростов, а навстречу ему спешат суда из Черноморья, с Азова. Баржа с карельским лесом совершает длинный путь из Мурманска в Черное море. Идут по Волго-Донскому каналу кубанская пшеница, астраханская рыба, бакинская нефть, керченская руда...

Естественно, что авторы фильма заключили свою картину показом действующего канала. Однако здесь им изменило чувство меры. Эпизоды с плывущими судами слишком растянуты и однообразны. После светлых и эмоциональных сцен на открытии канала эти эпизоды выглядят статично, снижают темп и тон картины. Энергический конец, венчающий киноповествование о великой стройке, режиссером, к сожалению, не найден.

6

Выше мы сказали, что «Волго-Дон» — фильм новаторский. Что же принципиально новое внесли в это произведение его создатели?

Документальное кино существует у нас давно. Оно выработало свои традиции, свои художественные и идейные принципы, основанные на методе социалистического реализма. Советские документальные фильмы верны правде жизни, излагают события в их исторической конкретности, пропагандируют примеры прогрессивной человеческой деятельности, воспитывают людей в духе дружбы и взаимного уважения. Этим они в корне отличаются от американских или английских хроникальных фильмов, которые пропагандируют человеконенавистнические идеи превосходства одной расы над другой, насаждают растленные нравы, разжигают психоз новой войны, показывают действительность так, как это выгодно заправилам капиталистического мира.

Правда жизни и высокий гуманизм — вот эстетические основы, на которые опирается наше искусство.

Документальное кино подмечает все новое, передовое, что возникает и утверждается в социалистическом обществе. Но еще нередко, запечатлевая то или иное яркое явление нашей действительности, работники документального кино обедняют жизнь, решая тему узко, не осмысливая, а лишь регистрируя явления. Не всегда им удается поднять частный факт до уровня типического обобщения, причем своими, доступными только кино средствами. Некоторым фильмам как раз и недостает той публицистической заостренности, которая заложена в самой природе явления.

Эти недостатки в значительной степени преодолевают создатели фильма «Волго-Дон». Достоинство этого произведения прежде всего в том, что по своим идейным и художественным качествам оно поднимается в основном до значительности избранной темы. А это как раз и достигается искусством публицистического обобщения.

Сценаристы Евгений Рябчиков и Федор Киселев увидели в облике и делах строителей Волго-Дона характерные черты людей, воспитанных партией Ленина—Сталина, и, проникшись их силой, страстностью, убежденностью, создали не отдельные портреты отдельных лиц, а обобщающий портрет коллектива строителей Волго-Дона. Заслуга Ф. Киселева как режиссера состоит в том, что первоначальный сценарный замысел он воплотил в выразительных, глубоких по содержанию эпизодах, отобрав самое главное, наиболее впечатляющее в сложном и разнообразном материале, какой давала в его руки великая стройка.

Киселев не боится задержать внимание зрителей на том, что, по его мнению, составляет суть всего содержания картины. Поэтому он делает

смелый опыт с экспозицией фильма, разъясняя государственное значение Волго-Дона, казалось бы, несвойственными документальному кино приемами. Поэтому же он так подробно показывает технику и технологию строительства, не раз переносит действие на колхозные поля, долго задерживается на площадке Цимлянской ГЭС.

Новаторское значение фильма «Волго-Дон» состоит еще и в том, что Киселев, стремясь возможно яснее рассказать об инженерной сложности великой стройки, смело внес в документальную картину элементы, более присущие научно-популярному кино. Он пользуется картами, чертежами, отступлениями в область технологии. Такой прием нужно всячески приветствовать, ибо он значительно расширяет познавательное значение картины.

Радует работа над фильмом операторской группы в составе Б. Небылицкого, Е. Ефимова, Е. Лозовского и И. Михеева. Им пришлось снимать длительное время и в самых разнообразных условиях. Огромная территория строительства потребовала применения самых различных приемов съемки. Операторы снимали с самолета, со специально построенных вышек, с движущихся точек.

Операторам приходилось много думать над цветным решением кадра: любая стройка, где преобладают бетон и земля, не блещет пестротой красок.

И картина вышла светлая, нарядная, полная жизни и красок. Некоторые планы необычайно живописны: панорамы, массовые сцены, ночные съемки на плотине, празднество в станице. Чрезвычайно удачно показан взрыв земляной перемычки: операторам удалось запечатлеть и радугу, поднявшуюся в небе, как доброе предзнаменование.

Центральная студия документальных фильмов, выпустившая цветной фильм «Волго-Дон», одержала, несомненно, значительную творческую победу. Фильм о первенце великих строек коммунизма — яркий и волнующий документ наших дней, озаренных гением Сталина.

Ф. КИСЕЛЕВ

БОЛЬШАЯ ШКОЛА

(Из опыта работы над фильмом «Волго-Дон»)

Сооружаемые ныне в нашей стране крупнейшие в мире гидроэлектростанции и каналы являются важнейшей частью сталинской программы строительства коммунистического общества.

Во всех делах нашего народа непременным участником, летописцем и художником является киножурналист-хроникер. Естественно, что великие стройки коммунизма стали главной и ведущей темой в работе кинодокументалистов.

Сценаристы, режиссеры, операторы поехали в пески Кара-Кумов, на берега Днепра, Волги и Дона, на север Крыма собирать и изучать материал для больших фильмов, запечатлевать для кинолетописи неповторимые работы изыскателей и строителей.

В 1950 году Центральная ордена Красного Знамени студия документальных фильмов приступила к большой, ответственной и почетной работе — созданию полнометражного цветного документального фильма о первенце великих строек коммунизма.

Работа над фильмом «Волго-Дон» была поручена съемочному коллективу в составе режиссера Ф. Киселева, сценариста Е. Рябчикова, операторов Б. Небылицкого, Е. Ефимова, Е. Лозовского, И. Михеева, звукооператора К. Никитина, ассистентов режиссера К. Эггерса, И. Пузановой, З. Тузовой.

С волнением и радостью принялись мы за работу. Каждый из нас понимал, что нам оказано большое доверие, и стремился оправдать его, успешно преодолеть трудности, которые вставали на пути. А трудности оказались немалыми: нужно было в одном фильме отразить великие свершения нашего народа, охваченного пафосом созидания, показать героев-строителей, познакомить зрителей с новейшей советской строительной техникой, рассказать о большой и сложной истории Волго-Дона, о его проекте, передать гигантские масштабы строительства, раскрыть существо плана соединения пяти морей Европейской части СССР, дать представление о действующем Волго-Доне, о его будущем.

Чтобы создать точный и правдивый кинодокумент о первенце великих строек коммунизма, охватить множество проблем, событий и фактов, нужно было заранее, за два года до окончания строительства, ясно представить себе завершенный Волго-Дон, ввести операторов, ассистентов, художников, музыкантов в жизнь стройки, определить характер повествования, короче — прежде всего нужно было создать полноценный сценарий, точно определяющий весь дальнейший ход нашей работы.

Правда, на студии находились люди, которые, в начале нашей работы, с поразительным легкомыслием советовали: «Не ломайте себе голову над сценарием! Наша жизнь прекрасна, Волго-Дон — стройка гран-

диозная, поезжайте туда и снимайте все, что ни увидите, — все будет интересно...»

К сожалению, и сейчас находятся люди, которые продолжают держаться подобного глубоко ошибочного взгляда на творческий метод советской документальной кинематографии. Так, в рецензиях и статьях о том или ином документальном фильме можно прочитать подобные рассуждения: фильм прекрасен потому, что прекрасна жизнь, которую он отражает.

Да, наша жизнь прекрасна, но она сложна и многообразна. И чтобы произведение, отражающее ее, было тоже прекрасным, нужным партии и народу, художник должен глубоко изучить жизнь, разобраться в ее многообразных проявлениях, научиться отделить случайное и несущественное от главного и типического. Поэтому утверждение: «бери киноаппарат и иди снимай» — утверждение вредное, повторяющее ошибки формалистов и «киноков». Еще и еще раз мы на своем опыте убедились, что фильм нельзя создавать без его основы, то есть без сценария.

Работа над сценарием документального фильма «Волго-Дон» началась с изучения архивных материалов, документов, схем, карт, решений партии, высказываний В. И. Ленина и И. В. Сталина о Волго-Доне. Нам удалось встретиться со строителями, которые в 1918 году были на приеме у Владимира Ильича Ленина, докладывали ему о проекте Волго-Дона и слушали его гениальные слова о значении будущего канала.

Мы встречались с авторами проекта Волго-Дона, выдающимися советскими гидротехниками, с жадностью слушали рассказы руководителей и инженеров Главгидроволгодонстроя и Гидропроекта.

На стройке нас буквально ошеломили, потрясли невиданные масштабы механизации, строгий план и четкий ритм в работе тысяч людей и машин, изумительная организация труда. На гигантских строительных площадках мы увидели новинки советской техники — гидрозавесы, обеспечивающие успешную борьбу с подпочвенными и паводковыми водами, автоматические бетонные заводы, могучие электрические шагающие экскаваторы, землесосные снаряды, скреперы, бульдозеры, двадцатипятитонные автомашины-самосвалы и многие другие машины и механизмы. Мы познакомились и подружились с экскаваторщиками и гидромеханизаторами. Инженеры Б. Ферингер и Г. Перышкин были выделены в нашу съемочную группу в качестве постоянных консультантов. Нужно отдать им должное: они оказали большую помощь нашей работе.

Каждый день на стройке открывал перед нами все новые и новые страницы большой, многообразной, удивительно интересной жизни. Все здесь было важно и значительно.

Как же, однако, «вместить» все увиденное в один фильм, идущий всего полтора часа? Как отобразить множество событий и фактов? Как передать на экране масштабы стройки, ее темпы, за которыми не могли угнаться даже кинохроникеры? Как с помощью кинодокументов наиболее полно, ярко и убедительно передать пафос созидания, непреодолимое стремление строителей с честью выполнить решение правительства о пуске канала на два года раньше, чем это было установлено? Как показать ведущую роль коммунистов, организующую и направляющую силу партийной организации строительства? Много таких вопросов возникало у нас во время работы над сценарием.

Чем серьезнее и глубже изучали мы проект Волго-Дона и саму стройку, тем острее чувствовали, какой трудоемкой будет работа над фильмом, какие огромные трудности ожидают нас впереди.

Только имея ясно и четко сформулированную тему, мы могли правильно построить сценарий, отобрать и осмыслить нужные для него факты, определить композицию будущего фильма.

Кадр из фильма «Волго-Дон»

Партия и правительство в своем решении о Волго-Донском канале указали, что целью этого строительства является соединение всех морей Европейской части СССР — Белого, Балтийского, Черного, Азовского и Каспийского — в единую водно-транспортную систему. Эту мысль мы и положили как главную в основу сценария.

Раскрывая средствами документального кино эту тему, мы должны были познакомить зрителей с огромным значением нового канала в народном хозяйстве СССР и с трудностями осуществления извечной мечты русского народа о соединении Волги с Доном — мечты, ставшей по плечу только советским людям. Фильм должен был продемонстрировать высокий уровень техники, невиданный даже на стройках совсем недавнего прошлого, показать рост могущества нашей социалистической державы, ее промышленности, дающей строительству новые чудесные машины, а самое главное — показать героев-строителей, богатырей труда, исполнителей великого сталинского плана.

Определив основной идейно-художественный замысел фильма, мы искали творческое кинематографическое решение этого замысла — форму будущей картины.

После долгих раздумий, обсуждений и споров мы решили строить фильм как эпическое повествование, знакомящее зрителей с величественным планом соединения пяти морей и решением сложных проблем, стоявших перед строителями.

Фильм представлялся нам как взволнованное, эмоциональное выступление, насыщенное познавательными сведениями, раскрывающее всю глубину государственного плана. Поэтому мы сознательно пошли на совмещение методов документального и научно-популярного кино. Мы были обязаны не только показать новейшие землеройные механизмы, со-

зданные социалистической промышленностью, но и разъяснить устройство этих чудо-машин, принципы их действия. Мы впервые столь подробно, широко да еще в цвете показывали новейшую технику, и без подробного объяснения она была бы непонятна. В какой-то мере мы должны были использовать и опыт исторических документальных фильмов, поскольку нам хотелось затронуть и прошлое Волго-Дона.

Это совмещение различных жанров, использование различных методов и приемов было необходимо для наиболее полного рассказа о величайших событиях. Первый фильм о первенце великих строек коммунизма не мог уложиться только в обычные рамки документального кино: величие события, о котором шел рассказ, властно требовало поиска новых решений темы.

К началу съемок мы имели сценарий, в котором был ясно и точно выражен идейно-художественный замысел будущего фильма, его тема и определена форма картины как эпическое повествование. В качестве одного из главных приемов мы избрали длительные кинонаблюдения с одной точки.

Съемочный период занял два года.

Огромные масштабы строительства, его невиданные темпы, отдаленность объектов съемки, разделяемых сотнями километров, создавали огромные трудности. Чтобы успевать за событиями, мы создали четыре параллельно действовавшие съемочные группы, определив для каждой, как говорили на стройке, «фронт» работ.

Первая группа, оператора Е. Ефимова, действовала на трассе строительства судоходного канала Красноармейск — Калач; вторая группа, оператора Б. Небылицкого, — на строительстве Цимлянского гидроузла, в районе затопления будущего Цимлянского моря; третья группа, оператора Е. Лозовского, — на строительстве оросительной системы и колхозных каналов, фиксируя также изменения, происходящие в жизни сталинградских и донских колхозников; четвертая группа, оператора И. Михеева, снимала Волгу и Дон, грузопотоки на этих реках и другие объекты, находящиеся вне строительной площадки Волго-Дона.

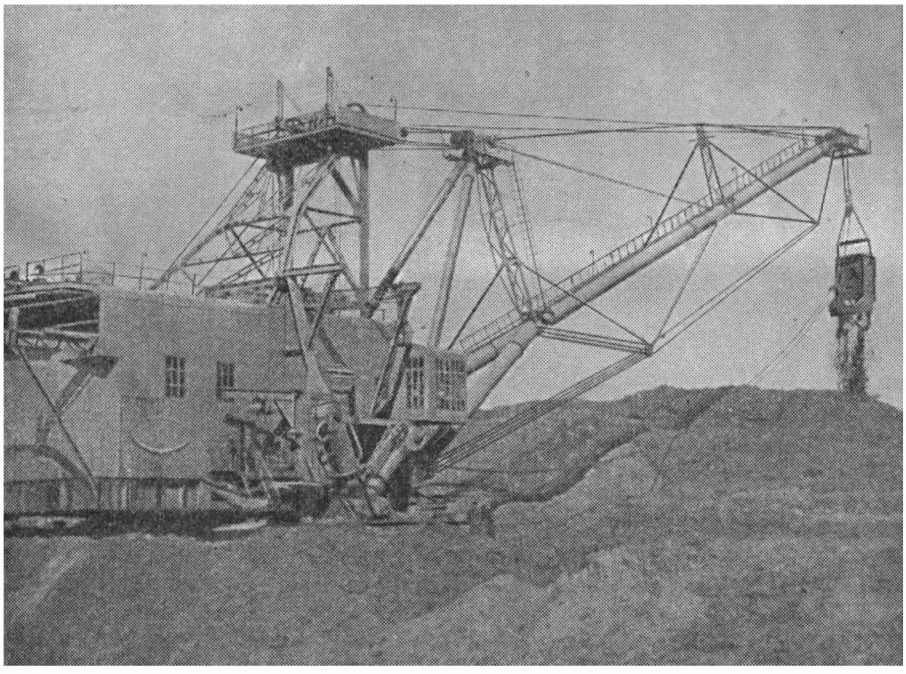
Несмотря на то, что мы располагали сценарием и, казалось, детально разработанными съемочными заданиями операторам, мы не избежали в первые дни ряда ошибок и промахов: планы работ съемочных групп, составленные на очень длительный срок, были плохо увязаны с графиками работ строителей.

На помощь нам пришли руководители стройки, работники политических отделов, партийные работники, начальники строительных районов, стахановцы; они познакомили каждую группу операторов с этапами строительства, планами, с месячными, недельными и суточными графиками. Диспетчеры оповещали операторов о событиях заранее, за сутки вперед, предупреждая о том, где, что и когда произойдет.

Мы чувствовали себя среди строителей, как в родной семье, разделяя с ними и радости побед и суровый быт. Нам было отрадно, что волго-донцы считали нас своими помощниками и сами оказывали нам огромную помощь советами, резко критиковали за недостатки в снятых материалах, которые после проявки мы всегда им показывали, и заражали нас своим энтузиазмом, энергией, воодушевляли своим трудом.

Взамен не оправдавших себя долгосрочных общих съемочных заданий операторам мы стали составлять задания на короткие сроки и на съемку определенного объекта. На всех ответственных съемках с операторами обязательно были режиссер и сценарист. Конкретные творческие задания операторам облегчили также работу директоров групп и администраторов.

Мы регулярно проводили «диспетчерские совещания» по телефону и организовывали ежемесячные встречи всех съемочных групп то в



Кадр из фильма «Волго-Дон»

Сталинграде, то в Калаче-на-Дону, то в Новосоленовске. Встречаясь, мы информировали друг друга, уточняли планы, просматривали отснятый материал (студия отправляла нам самолетами каждую новую партию проявленного материала), разбирали каждую съемку, оценивали работу того или иного оператора и подвергали ее деловой критике, решали, что нужно переснять.

На совещаниях, проводившихся по телефону, селектору или радио, и на ежемесячных встречах мы подводили итоги соревнования групп, принимали новые социалистические обязательства, решали творческие, организационные и технические вопросы.

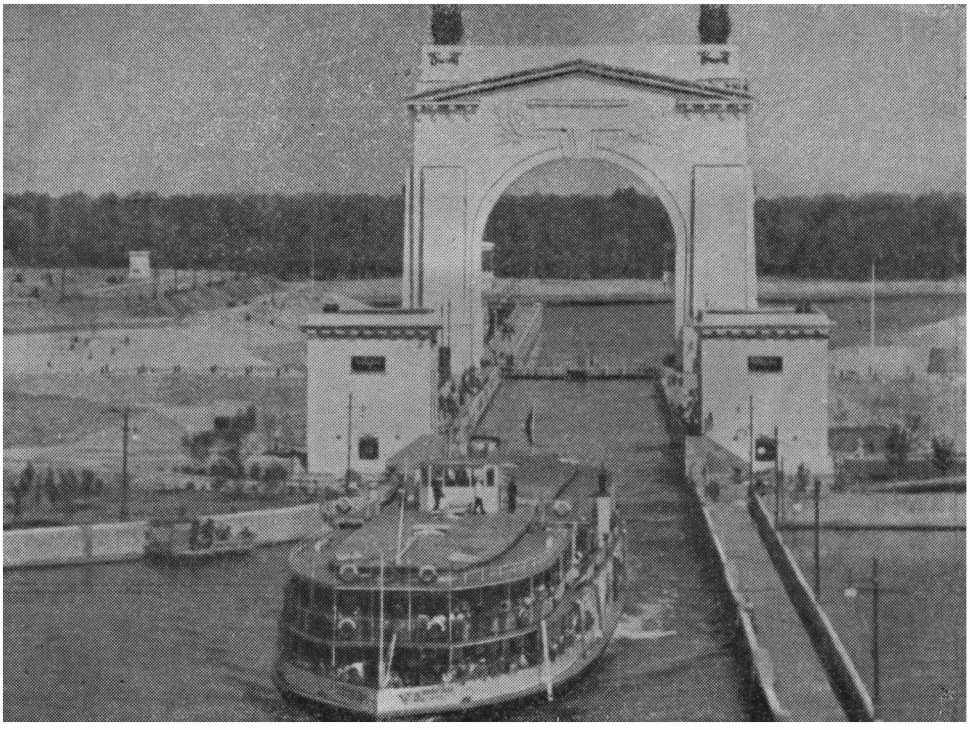
Прием длительного кинонаблюдения (съемки одного и того же объекта на протяжении длительного времени с одних и тех же определенных точек) позволил широко развернуть перед зрителем картину бурного развития строительства, преображения мертвой степи в край изобилия.

Через каждые три месяца мы снимали с самолета одни и те же участки трассы канала, Цимлянского гидроузла, оросительной системы. И каждый раз мы не узнавали сталинградской степи, поражались невиданными переменами.

Первый полет мы совершили зимой 1950 года. Пустынна была степь. Еще заканчивалось строительство дорог, устанавливались мачты высоковольтных электрических передач, по железнодорожным путям шли эшелоны с техникой и оборудованием для Волго-Дона... Только в некоторых котлованах велись бетонные работы, в трех местах начинали рыть котлованы для строительства шлюзов.

Август 1951 года. Мы снова в полете над трассой канала. Судоходный канал прорыт на всем своем протяжении от Волги до Дона. Берега канала замощены камнем, построены камеры всех тринадцати шлюзов.

Последний полет над трассой Волго-Донского судоходного канала



Кадр из фильма «Волго-Дон»

в июле 1952 года. С гордостью всматривались мы в очертания сооружений первенца великих строек коммунизма и все виденное фиксировали на пленку. Строгая голубая линия новой водной магистрали пролегла через степи. По новому каналу плыли суда, в степи появились зеркала искусственных водохранилищ и Цимлянского моря, высились плотины и дамбы из бетона и камня, башни шлюзов, белоснежные здания насосных станций. Под крылом самолета проплывали сооружения, небывалые по технической сложности и прекрасные по своему архитектурному оформлению.

Благодаря постоянному кинонаблюдению мы смогли включить в фильм выразительные эпизоды. Вот один из них. Кругом степь, на сотни километров — израненная войной сталинградская земля. Ветер гонит перекати-поле... Геодезисты и топографы ведут изыскательские работы, определяя строительную площадку будущего третьего шлюза. На загорелом лице девушки улыбка. И в этой улыбке — непоколебимая уверенность: здесь будет шлюз! И рядом с этими кадрами смонтированы другие, снятые летом 1952 года. Третий шлюз готов. Величественный красавец из железа и бетона готов принять донскую воду.

Другой эпизод рассказывает о судьбах донских казаков-колхозников. Лето 1951 года. Старый донской казак Петр Васильевич Бураков вместе с другими колхозниками строит колхозную оросительную систему... И вот лето 1952 года. Петр Васильевич не только встретил долгожданную, живительную донскую воду на полях своего колхоза, но стал хозяином этой воды — старшим поливальщиком колхоза «Комбайн» Ростовской области.

Длительное кинонаблюдение помогло доходчиво рассказать зрителю о масштабах, о темпах стройки, о героике труда.

Кадр из фильма «Волго-Дон»

За время работы на Волго-Доне мы все больше убеждались в том, что идейно-художественное направление будущего фильма, его композиция решены сценарием правильно. Это не означает, однако, что мы не вносили в сценарий поправок, подсказанных самой жизнью в процессе съемок. В сценарии у нас был, например, эпизод, рассказывающий, как вся наша страна строит Волго-Дон. Мы приступили к съемкам для этого эпизода на Ленинградском заводе имени Сталина, на Сормовском судостроительном, Новокраматорском заводе и других. Но работая на строительстве, глубоко изучая его жизнь, мы пришли к выводу, что эта тема может быть решена иначе и материал для эпизода лучше снять непосредственно на стройке.

Снимая машины, механизмы, работавшие на Волго-Доне, мы могли широко показать участие в строительстве всей страны: тракторы прибыли из Сталинграда и Харькова, скреперы — из Челябинска, шагающие экскаваторы — из Свердловска и Новокраматорска, земснаряды — из Ростова и Сормова, автомашины и самосвалы — из Москвы, Ярославля, Горького, Минска, турбины — из Ленинграда, насосы — из Тбилиси, цемент — из Новороссийска и Вольска... Так нам удалось полнее показать технику, удешевить производство картины, не распылять силы работников съемочной группы и сберечь время.

Человек — главная сила стройки, хозяин новой техники. На Волго-Доне наглядно были видны величественные перемены, которые свершились в Сталинскую эпоху в характере, культуре, в облике миллионов наших тружеников. Зритель почувствует радостную атмосферу труда с его прекрасными стахановскими традициями. Многие из людей, показанные в фильме, носят сегодня на своей груди Золотые Звезды Героев Социалистического Труда, ордена и медали, полученные за участие в строительстве Волго-Дона.

* * *

О строительстве Волго-Донского судоходного канала написано много статей, очерков, рассказов. Существенно дополняя эти литературные материалы, кинематограф, как великий пропагандист и популяризатор, обладающий огромными творческими и техническими возможностями, провел кинозрителя от моря до моря по рекам и каналам, обстоятельно рассказал о проблеме создания единой водно-транспортной системы в Европейской части СССР, объяснил и показал инженерное решение Волго-Дона. Кинематограф помог кинозрителю наглядно представить себе величие замысла и широту его воплощения, полнее ощутить атмосферу стройки.

Чтобы охватить гигантские территории при объяснении существа плана соединения пяти морей, а также для ознакомления с решением ряда гидротехнических проблем мы использовали мультипликации, карты, схемы: они занимают целую часть в фильме из восьми частей. Нужно отметить талантливую и кропотливую работу художников-графиков Я. Бабушкина и В. Крестьянинова, отлично выполнивших плоскостные и объемные карты, сложные мультипликации и схемы.

Некоторые режиссеры полагают, будто всякая мультипликация «сушит» фильм и тормозит повествование. Наш опыт убеждает в обратном: хорошо выполненная мультипликация, объясняя нужные и важные вопросы, смотрится с неослабевающим вниманием, и зритель только благодарит за простой и понятный рассказ.

Огромное место в фильме занимают текст и музыка. Автор сценария и текста Е. Рябчиков более двух лет проработал на Волго-Доне, глубоко изучил стройку и сумел создать простой, ясный, хорошо ведущий развитие фильма текст.

Композитор Л. Степанов создал интересную музыку, но она не всегда передает атмосферу стройки. Это объясняется тем, что автор музыки не был на Волго-Доне, не прочувствовал всей обстановки строительства. Очень важно, чтобы каждый творческий работник, участвующий в создании большого документального фильма, хорошо изучил материал, обязательно побывав на месте, где протекают отражаемые фильмом события.

Следует упомянуть о большой и изобретательной работе звукооператора фильма К. Никитина, во многом способствовавшей передаче атмосферы стройки.

В первых записанных им шумовых фонограммах мы слышали свист ветра, гуляющего по высохшей траве сталинградской степи, писк сусликов, выкрики пролетевшего кречета или степного орла.

В фонограммах записи 1951 года появились шумы стройки: раздавались сигналы автомашин, тарахтели тракторы, ревели моторы, скрежетали многочисленные и разнообразные механизмы.

И вот фонограммы последние, записанные по завершении строительства: плеск волн новых водохранилищ и Цимлянского моря, крики чаек, гоготанье водоплавающей птицы, гудки пароходов.

За два года работы на Волго-Доне наша кинобригада сняла более тридцати тысяч метров пленки. Половина этого метража предназначена для кинолетописи.

Кинолетопись — большое государственное дело, но здесь еще не мало кустарщины. На строительство Волго-Дона ни разу не выезжал ни руководитель летописи ни кто-либо из ее редакторов. Операторы нашей группы, будучи заняты своей основной большой работой по фильму, кое-что не успевали заснять и сохранить для истории. Кинонаблюдения на других великих стройках ведутся случайно, без четкого плана.

Необходимо в корне изменить положение с кинолетописью, создать единый государственный план кинолетописных съемок на пятилетку. Од-

новременно с составлением тематического плана по картинам должен представляться и утверждаться тематический план по кинолетописи.

Нам кажется целесообразным, чтобы в Министерстве кинематографии СССР был создан научный совет, в который войдут наши крупнейшие ученые, инженеры, члены Комитета помощи великим стройкам при Академии наук СССР, экономисты, историки, ведущие работники документальной кинематографии. Совет должен заняться разработкой и составлением планов, контролем, просмотром летописного материала, проверкой его классификации и хранения.

«Волго-Дон» — первый фильм о великих стройках коммунизма. Создав его, советская документальная кинематография приобрела новый опыт.

* * *

В недалеком будущем писателям, режиссерам, операторам, художникам, композиторам предстоит создать ряд прекрасных произведений о наших великих стройках коммунизма.

Ю. ДМИТРИЕВ

Доктор искусствоведения

О НЕКОТОРЫХ НЕДОСТАТКАХ В ВОСПИТАНИИ РЕЖИССЕРОВ ВО ВГИК

В директивах XIX съезда КПСС по пятому пятилетнему плану развития СССР указано на необходимость увеличения выпуска кинофильмов. Эта задача сейчас становится важнейшей как для Министерства кинематографии, так и для художников всех специальностей, работающих в кино. Для ее выполнения необходимо создать большое количество полноценных киносценариев, а также улучшить подготовку молодых квалифицированных киноспециалистов и в первую очередь кинорежиссеров, умеющих создавать произведения киноискусства.

Наша кинематография располагает высокоталантливыми и передовыми художниками-режиссерами, но для увеличения выпуска кинокартин количество этих режиссеров недостаточно. Вот почему такое значение приобретает вопрос об уровне учебно-воспитательной работы в Институте кинематографии: уже в ближайшие годы от степени талантливости и подготовленности молодых режиссеров будет во многом зависеть судьба советской кинематографии.

Всесоюзный государственный институт кинематографии за последние годы сделал многое для улучшения своей работы. Кадры, им выпускаемые, находят все лучшее применение на кинопроизводстве. Это касается, в частности, и режиссеров, особенно тех, кто специализировался в области документального или научно-популярного кино. Повышение уровня подготовки режиссеров объясняется прежде всего тем, что к работе на режиссерском факультете привлечены крупнейшие мастера— Г. Александров, С. Герасимов, Л. Кулешов, М. Чиаурели, ставшие во главе режиссерских классов или, как их называют во ВГИК, творческих мастерских.

Значительно улучшилось практическое обучение студентов. Еще недавно они ставили свои работы только на сцене, не имея возможности их заснять; работа с оператором и художником носила в основном теоретический, так сказать, умозрительный характер. Теперь каждый студент режиссерского факультета за время обучения обязательно снимает на пленку два отрывка по сто пятьдесят метров каждый и, кроме того, свою дипломную работу, которая достигает четырехсот-пятисот метров. Большое значение имеет решение Министерства кинематографии о выпуске студенческих киноальманахов, лучшие из которых должны выходить на широкие экраны.

Успехов добились преподаватели дисциплин социально-экономического, искусствоведческого и общеобразовательного циклов.

Весьма интересен опыт объединенной режиссерской и актерской мастерской, руководимой С. Герасимовым.

И все-таки, несмотря на ряд существенных улучшений, в деятельности режиссерского факультета есть, как нам кажется, и существенные, принципиальные недостатки. Без их устранения подготовка кадров не будет находиться на должной высоте, и выпускники Института, приходя на киностудии, далеко не сразу смогут найти свое настоящее место и будут вынуждены учиться на производстве тому, чему они должны быть обучены в учебном заведении. Над тем, как устранить недостатки в воспитании студентов, необходимо серьезно подумать и кафедре режиссуры, и руководству Института, и Министерству кинематографии.

Кинорежиссеры встречаются сегодня в своей практической работе со сложнейшей современной техникой, которой обильно оснащено наше кинопроизводство. Им приходится работать как с отдельными актерами, так и с большими массовками, достигающими иногда сотен и тысяч человек. В условиях кино организующая роль режиссера оказывается несоизмеримо большей, чем в театре. Достаточно вспомнить массовые сцены таких картин, как «Сталинградская битва», «Падение Берлина», «Незабываемый 1919 год», «Композитор Глинка» и многих других, чтобы представить себе, какого высокого уровня должны достигнуть организационные навыки современного кинорежиссера. Значит, молодой режиссер обязан приобретать навыки большой организационной работы. Но где?

Учебная студия Института при всем желании в этом отношении сделать ничего не может. Она имеет другие, гораздо более скромные, хотя и почетные задачи.

Практиковаться следует на самом производстве. Но производственная практика как раз и поставлена плохо.

Попадая на студию либо в начале съемок картины либо при их окончании, студенты-практиканты не познают всего сложного процесса создания фильма — от подготовки сценария, от актерских проб, от работы с художником, композитором, оператором, осветителем и до окончания монтажа, до первых, всегда так волнующих показов законченной работы. А придя на студию без этого, вчерашний студент, ставший молодым специалистом, достаточно долгое время будет чувствовать себя растерянным, неуверенным в своих силах и не сможет занять того места, на которое он по праву мог бы претендовать.

Работа хотя бы в одной картине, но обязательно от начала и до конца, должна быть организована, вероятно, на третьем и на четвертом курсах. На первом же или на втором курсах студент должен пройти так называемую ознакомительную практику, во время которой он будет только осматривать студию, подробно знакомиться с ее оснащением и присутствовать на репетициях и съемках в качестве зрителя. Так, по нашему мнению, должно быть.

Сейчас же, например, студент-дипломник Э. Бочаров за все пять лет обучения всего два раза работал в учебном павильоне ВГИК и ни одного дня не находился на практике (даже ознакомительной) в профессиональной студии. Студент четвертого курса Н. Литус проходил на студии только ознакомительную практику и не прошел производственной. И подобные случаи не исключение, а скорее правило.

Совершенно очевидно, что такой практической дисциплине, как кинорежиссура, нельзя обучать только теоретически. Так же, как будущий врач долгое время присутствует в операционной сначала как ученик, потом как ассистент своего профессора, так же, как ученик ремесленного училища внимательно наблюдает за работой опытного токаря или слесаря, так и будущий кинорежиссер, прежде чем приступить к самостоятельной работе, хотя бы в должности ассистента, должен пройти и познать весь путь практического претворения замысла режиссера в картину.

* * *

В практической работе студентов режиссерского факультета, проводимой в стенах самого Института, многое представляется также спорным, а иногда и неверным. За время обучения во ВГИК студент обязан проделать следующие работы: на первом курсе — написать сценарий-очерк на вольную тему и поставить по этому сценарию спектакль в условиях павильона; на втором курсе — поставить отрывок из произведений писателя-классика или современного писателя; на третьем курсе — работая над новым отрывком, одновременно снять тот, который ранее был подготовлен в условиях павильона; на четвертом курсе — написать сценарий на современную тему и снять по нему картину; на пятом курсе — написать новый сценарий для будущей постановки его как дипломной работы.

Конечно, для режиссера в высшей степени полезно писать сценарии: это развивает фантазию, литературный вкус, приучает мыслить образами. Но верно ли, что в продолжение всех пяти лет обучения студенты ставят картины только по ими же самими написанным сценариям? Так, например, тот же студент Э. Бочаров за пять лет обучения осуществил следующие постановки: очерк «Семиклассники», инсценировку рассказа А. Чехова «Верочка», инсценировки отрывков из романов А. Фадеева «Последний из удэге», Г. Николаевой «Жатва» и В. Шишкова «Угрюм-река», водевиль В. Сологуба «Беда от нежного сердца». Кроме того, он снял «Ведьму» А. Чехова и отрывок из романа М. Шолохова «Тихий Дон». Студент Б. Степанов поставил очерк «Ремесленное училище», отрывки из романов А. Чапыгина «Степан Разин» и О. Бальзака «Отец Горио». Во всех этих случаях, кроме постановки водевиля, студенты пользовались собственными сценариями, собственными инсценировками. Так создается в корне ненормальное положение: сценарии не служат ведущим началом в работе режиссеров, не выдвигают сложных творческих задач, над решением которых стоило бы подумать.

Нам кажется, это происходит потому, что среди мастеров кино все еще не изжито ошибочное представление о том, что единственным творцом фильма является режиссер, а сценарий — это только повод для постановки. Ведь не приходит же в голову руководителям режиссерских курсов в театральных учебных заведениях Н. Горчакову, Ю. Завадскому, А. Попову и другим заставлять учеников писать пьесы или инсценировки для учебных постановок. Режиссеры театра воспитываются на первоклассном литературном материале; будущие режиссеры кино не должны быть в худших условиях. Им нужно смелее и активнее обращаться к лучшим литературным сценариям, как поставленным, так и не поставленным. «Ревизор» и «Горе от ума» ставились сотни раз, и тем не менее они остаются прекрасным материалом для учебной работы. Разные режиссеры могут интерпретировать талантливые сценарии по-разному, оставаясь в пределах общего замысла и идеи. Талантливое литературное произведение развивает режиссерскую мысль (это ли не важнейшая задача учебного заведения?), малоинтересный сценарий сковывает ее.

В некоторых случаях сценарные разработки по литературным произведениям для учебных постановок стоило бы поручать писать студентам-сценаристам старших курсов: они смогут это сделать лучше, чем студенты-режиссеры. Это, кстати говоря, явится отличной формой творческой связи между факультетами, за которую справедливо ратует Ю. Липский в статье «О подготовке творческих кадров во ВГИК» («Искусство кино» № 6, 1952).

Студентам режиссерского факультета следует гораздо чаще, чем это делается теперь, ставить пьесы советские и классические.

Современный кинорежиссер должен уметь работать с актером над

словом, должен любить слово, чувствовать его красоту, уметь раскрыть глубокий смысл фразы, диалога, построить речевую характеристику героя. Но на чем же учиться любви к родной речи, к слову, умению через слова героя нарисовать его живой и яркий портрет, как не на драматургии Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Островского, Чехова, Горького, Шекспира, Мольера, на драматических произведениях лучших советских авторов? Работа над произведениями корифеев драмы — лучшая школа не только для режиссеров театра, но и для режиссеров кино.

К сожалению, во ВГИК это явно недооценивается. Так, например, курс дипломников, руководимый Л. Кулешовым, не поставил ни одной пьесы.

Будущим режиссерам необходимо иметь дело с исполнителями. Но, спрашивается, где взять актеров? Конечно, сами режиссеры обязаны играть: постановщик, не побывавший, так сказать, в «шкуре» исполнителя, обычно плохой постановщик. И совершенно правильно, что студенты-режиссеры выступают как актеры под руководством своих же товарищей. Но здесь важно соблюдение известных пропорций. Именно режиссер, у которого время на изучение актерского мастерства очень ограниченно (всего по учебному плану 392 часа, включая сюда и технику речи и индивидуальные занятия), должен особенно внимательно и серьезно работать над своими ролями, добиваясь подлинной глубины в раскрытии образа. А этого-то при существующих во ВГИК условиях и не может произойти. Так, студент третьего курса А. Карпов занят в семи актерских отрывках (помимо того, что работает над учебной постановкой как режиссер).

Такая творческая перегрузка может привести только к поверхностности в разработке ролей и в конечном итоге к халтуре.

Выход может быть только один: надо, чтобы режиссеры работали не исключительно со своими товарищами по факультету, но также привлекали студентов-актеров. С. Герасимов соединил в своей мастерской режиссеров и актеров. Ю. Липский в уже названной выше статье пишет, что «нельзя согласиться с тем, что подобного рода объединенная мастерская является единственным возможным средством, с помощью которого удастся полностью изжить разобщенность факультетов и кафедр ВГИК, и что опыт совместной подготовки режиссеров и актеров обязательно надо распространить на все творческие мастерские ВГИК». Но, во-первых, опыт, проводимый Герасимовым, следовало бы внимательно изучить. Уже сейчас очевидно, что совместное пребывание в мастерской актеров и режиссеров очень активизирует и тех и других. Во-вторых, что и является главным, следует решить, какой же все-таки опыт заслуживает внимания и распространения.

Нам представляется, что было бы целесообразным в условиях раздельной подготовки актеров и режиссеров соединить их для некоторых занятий с тем, чтобы актеры получили возможность практиковаться под руководством студентов-режиссеров, а режиссеры — активнее работать со студентами-актерами.

Правда, это встречает возражения со стороны некоторых руководителей актерских мастерских, например со стороны Б. Бибикова и О. Пыжовой, которые считают, что неопытные актеры и режиссеры при совместной работе принесут друг другу не столько пользы, сколько вреда. Но так может произойти, если педагоги самоустранятся и предоставят студентам действовать целиком на свой страх и риск. Если же совместные занятия взять под твердый педагогический контроль, они смогут принести большую пользу, развивая и у актеров и у режиссеров творческую смелость, инициативу, самостоятельность.

Вообще в Институте стоило бы почаще обсуждать методические и методологические вопросы. Малочисленность и недостаточная актив-

ность творческих дискуссий на кафедре режиссуры и на ученом совете приводят к тому, что фактически до сих пор курс кинорежиссуры не приобрел значения подлинно научного. Достаточно сказать, что программа, утвержденная Управлением учебных заведений Министерства кинематографии в 1950 году, предлагает читать курс по режиссуре художественного фильма «на основе разбора **одного из лучших** (подчеркнуто мною. — *Ю. Д.*) произведений советской кинематографии» или «проектируемого кинопроизведения (новая картина режиссера—руководителя мастерской)». Таким образом, программа прямо утверждает эмпирический метод работы профессоров Института, тогда как подлинно научный курс кинорежиссуры должен строиться не на основе разбора одного даже самого совершенного фильма, а на основе изучения всего опыта советского и мирового кинематографа.

Именно этот эмпиризм, существующий в преподавании, мешает создать полноценный учебник или хотя бы хрестоматию по кинорежиссуре. А между тем в процессе создания и обсуждения учебника могли бы быть решены многие важнейшие вопросы теории и практики кинорежиссуры. Учебник помог бы значительно повысить теоретический уровень лекций, дал бы студентам ясное представление об объеме необходимых знаний, наталкивал бы на изучение актуальных проблем киноискусства.

Существующие в настоящее время учебные пособия по кинорежиссуре даже в малой степени не отвечают тем требованиям, которые должны быть предъявлены к современному научному труду. В 1939 году Госкиноиздат выпустил хрестоматию по кинорежиссуре, составленную доцентом Ю. Геника и отредактированную Е. Дзиганом. В ней причудливо объединяются важнейшие идеи К. Станиславского с измышлениями английского режиссера, формалиста и эстета Гордона Крега. Рядом с высказываниями выдающегося советского писателя Вс. Вишневского и мастеров советской кинорежиссуры помещены «на равных правах» высказывания такого махрового буржуазного театроведа, как Карл Гагеман, или формалиста и белого эмигранта Ф. Комиссаржевского. Естественно, что подобный сборник не может быть рекомендован и не рекомендуется студентам.

В 1941 году вышла книга профессора Л. Кулешова «Основы кинорежиссуры», тогда же она была рекомендована Управлением учебными заведениями Комитета по делам кинематографии при СНК СССР в качестве учебного пособия для студентов киновузов и актерских школ. В настоящее время книга эта в значительной мере устарела. Она в основном опирается на опыт немого кино и почти совсем не уделяет внимания задачам режиссера в условиях звукового кино, почти не освещает работу режиссера с актером вообще и над словом в особенности.

В 1952 году выпущен сборник «Вопросы мастерства в советском киноискусстве», объединяющий ряд интересных, хотя в некоторых своих положениях и спорных статей С. Герасимова, М. Чиаурели, В. Пудовкина, Ю. Райзмана, Г. Рошаля, А. Борисова. Однако по своему характеру он естественно не может претендовать на подробное и последовательное изложение вопросов кинорежиссуры, а поэтому также не может рассматриваться как полноценное учебное пособие.

Рекомендуемые книги К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко, конечно, помогают студентам в усвоении общих вопросов режиссуры, но вовсе не исключают, а, наоборот, предполагают необходимость книг по кинорежиссуре. А так как большинство из имеющихся работ нельзя рекомендовать, то учащиеся остаются фактически почти без всякой литературы по своей будущей специальности.

Отсутствие пособий заставляет предъявлять особенно повышенные требования к учебной программе по кинорежиссуре. В известной мере она могла бы заменить учебник. Но, к сожалению, в своем настоящем

виде программа вызывает ряд возражений, ее формулировки так небрежны и неточны, что зачастую могут рождать только полное недоумение и растерянность и у преподавателей и у учащихся.

Так, программа вовсе не раскрывает специфики кинорежиссуры как самостоятельной области искусства, не показывает всего ее своеобразия и в то же время единства с другими областями искусства, в особенности с режиссурой театральной. А изучение специфических особенностей любого общественного явления, в том числе и кинорежиссуры, особенно важно для науки.

Что, кроме путаницы в головах, могут внести такие формулировки программы: «Лапидарность творческого решения», «Кинематографический язык сюжетов», «Репортаж как основной метод показа действительности», «Методика работы над событийным сюжетом и организованным сюжетом»?

Почему авторы программы считают репортаж основным методом показа действительности? Разве в этой формуле нет тех самых формалистических установок, которыми питался давно раскритикованный «киноглаз» Д. Вертова?

А что такое «событийный и организованный сюжет» в условиях документального кино?

Как видно, авторы недостаточно серьезно продумывали и редактировали такой ответственнейший документ, каким является программа.

Кафедре режиссуры совершенно необходимо еще раз вернуться к программе, внимательно ее пересмотреть, отредактировать, добиться точности и научности всех имеющихся в ней формулировок и обсудить ее на кафедре и на ученом совете Института.

Существующая программа по кинорежиссуре предполагает чтение общефакультетских лекций крупнейшими мастерами кинематографа. Но подобные лекции почти не читаются. Несомненно, что это в очень большой степени суживает творческие и производственные горизонты студентов. А как было бы важно и для общего и для профессионального развития будущих мастеров кино, если бы они наряду с систематическими занятиями со своим руководителем прослушали бы эпизодические лекции других крупнейших мастеров кино.

Весьма странно, что из учебного плана исключена история дореволюционного русского, советского и зарубежного театра. Разве может современный режиссер не знать замечательных высказываний о драматургии, о режиссуре, об актерском мастерстве А. С. Пушкина, В. Г. Белинского, Н. В. Гоголя, М. С. Щепкина, А. Е. Мартынова, П. М. Садовского, А. П. Ленского, К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, не представлять себе, как играли П. С. Мочалов, М. С. Щепкин, М. Н. Ермолова, П. А. Стрепетова, В. Ф. Комиссаржевская, В. И. Качалов, И. М. Москвин, Н. П. Хмелев, Б. Г. Добронравов, Б. В. Щукин и многие другие корифеи сцены.

Необходимость этих знаний становится особенно очевидной теперь, когда все пришли к выводу о единой природе актерского творчества и в театре и в кино, о том, что система К. С. Станиславского имеет определяющее значение для актеров и театра и кино. А между тем эта система, по справедливой мысли ее создателя, есть не что иное, как собранный и переработанный опыт многих поколений актеров, активно отстаивающих реалистические и демократические принципы актерского искусства.

Итак, максимальное расширение круга специальных знаний студентов и подготовка полноценного учебника — вот важнейшие задачи, стоящие и перед кафедрой кинорежиссуры, и перед ученым советом, и перед всем Институтом в целом. Создание и обсуждение учебника непременно вызовет горячие творческие дискуссии, которые привлекут преподавате-

лей кинорежиссуры, актерского и операторского мастерства, работников художественного и сценарного факультетов, специалистов истории кино, литературы, театра.

Сейчас на режиссерском факультете обучается 122 человека. От того, как будет организована учебная работа, как будет воспитана эта молодежь, зависит очень многое в ближайшей практике кинематографии.

Мы указали только на некоторые, с нашей точки зрения, самые существенные недостатки в практике работы режиссерского факультета Всесоюзного государственного института кинематографии. Эти недостатки надо устранить в самом ближайшем будущем.

Воспитание молодых кинорежиссеров — дело очень важное. Подойти к нему надо со всей серьезностью и ответственностью, постоянно помня о том, что от его правильного решения зависит будущее самого важного, самого массового народного искусства — искусства советского кинематографа.

Серафима БИРМАН

Народная артистка РСФСР

АКТЕР ЧИТАЕТ СЦЕНАРИЙ

Открытое письмо кинодраматургу

Дорогой автор!

Прочла «Тихий Угол»[1] — ваш литературный сценарий, и мыслями о прочитанном захотелось с вами поделиться.

Мои мысли — мысли актрисы. Рядом с вами я думаю о нашем общем и родном деле — деле сценического искусства, о наших общих обязанностях перед нашими общими и родными зрителями.

Читала ваш сценарий так, будто вменила себе в обязанность его поставить, то есть стремилась понять всех действующих лиц, пережить умом и сердцем их судьбы.

Не я режиссер будущего фильма, и нет для меня в сценарии ни одной роли, и все же, помимо моей воли, является во мне стремление проникнуть во внутренний мир каждого из намеченных вами людей, разгадать принцип душевной организации каждого, определить воленаправленность, то есть извлечь из-под текста причины и цели слов, обнаружить мотивы всех их поступков, рычаги и пружины внутренних действий.

Я хочу видеть ясно, как наяву, людей вашего сценария.

Пусть они выйдут из страниц сценария и войдут в жизнь — достоверные, неповторимые и в то же время типические.

Ваша, как автора, непреложная обязанность — сообщить каждому образу сценария единство противоположностей, подчинить все в образе сквозному действию, тем указав динамику развития. Пропитайте самые маленькие из эпизодических ролей цельностью, сцементируйте все в них той особой увязкой, имя которой жизнь.

Вы должны сказать о людях Тихого Угла решительно все, лишь тогда актерам будут понятны не только слова ролей, но и их молчание.

Режиссер и актеры должны уразуметь все ваши творческие намерения. Они должны притти к познанию сущности и внутренних действий сценических образов, ибо без проникновения во внутренний мир образов нельзя достигнуть вершины нашего актерского искусства — перевоплощения, то есть объективности существования образа, полной независимости его от характера и субъективных свойств актера, создающего образ.

Вами уже сделана огромная работа, но не вся. Не до конца выверена вами логика фактов, химия поступков и закономерность преображения человека, как говорил Горький.

Сценарий, претворяясь в фильм, подвергается бо́льшим изменениям, чем пьеса, становящаяся театральным спектаклем: у кино есть такой

[1] Николай Вирта, Тихий Угол («Искусство кино» № 11, 1952 г.).

союзник, как природа, во всем ее великолепии и мощи, есть безграничные возможности мастерства и изобретательности оператора.

В кадры фильма вместе с творческой фантазией автора сценария, режиссера и исполнителей вливается достоверность природы.

Когда ваш сценарий станет фильмом, я живо представляю, какое сильное впечатление произведут на зрителей ураган, вихри снега и дождя, как потрясет наводнение, сколько воспоминаний вызовут поля, золото осени и изумрудная зелень всходов, знаю, все это взволнует, как истина, как неподдельная правда. Но есть правда сценического искусства, основной и вечно желанной темой которого неизменно остается человек, его судьба, его внутренний мир во всем бесконечном разнообразии.

Нас тянет в залы театров, в залы кино. На тесном пространстве театральных сцен, на небольших квадратах белого полотна экранов, на линзах телевизоров возникает перед нами мир образов, проносятся жизни, разрешаются судьбы. Мы хотим испытать то ни с чем не сравнимое потрясение, какое производит на нас, зрителей, «никогда не жданное, никем не подозревавшееся изображение всеми виденного, всем знакомого, и, несмотря на то, всех удивившего и поразившего своею новостию и небывалостию» (В. Белинский).

* * *

Могу я считать генеральной мыслью вашего сценария, что н о в о е н е о д о л и м о?

Как творчески будет доказана эта мысль и вами — драматургом, и режиссером-постановщиком, и актерами-исполнителями, и оператором, и художником, и композитором будущей картины?

Вам, драматургу, первое место. Вы должны со всей достоверностью развернуть сражение молодого агронома Анны Гавриловны Прутиковой за водоем в засушливом районе. Так же достоверно вы должны показать сопротивление председателей двух колхозов, не согласных с этим проектом.

От того что ваш сценарий — комедия, не значит, что может быть умалена вами или режиссером и актерами напряженность борьбы инициатора нового, лучшего с приверженцами старого и привычного.

Комедия, конечно, предполагает хороший конец, но нельзя позволить зрителям утерять волнение за исход борьбы, иначе вы неизбежно и незамедлительно утеряете внимание зрителей.

Чем же удается нам, людям театра и кино, держать внимание зрительного зала? Правдой идеи драматургического произведения. Правдой и жизненностью его образов.

Правда идеи сценария и пьесы не может быть доказуема иначе, чем правдой их образов.

Я думала и продолжаю думать о правде образов вашего сценария и эти мои думы передаю вам.

Я не могу, не имею данных стать ценителем вашего сценария с литературной стороны — хвалить или порицать его — я намерена поговорить с вами в письменной форме о людях Тихого Угла.

Я заинтересовалась этими моими новыми знакомцами, но знаю о них не так уж много и поэтому хочу порасспросить о них вас, дающего им бытие. Вопросов к вам у меня огромное количество. Некоторые из них, быть может, покажутся вам никчемными, но в сложном деле творческого создания образа человека иногда имеет значение самая малость, как имеет значение пропущенная или лишняя копейка в сложном счете бухгалтера.

* * *

Самый большой мой интерес, симпатию, но и самые большие мои

заботы вызывает образ героини сценария — Анны Гавриловны Прутиковой.

Фамилию Прутиковой вы ведь дали ей не случайно? Вы хотели подчеркнуть то, что молодой, гибкий прут можно согнуть, но нельзя сломать? Так? И то, что силы жизни в нем, воли к жизни достаточно, чтобы освободиться от гнета, от грубого нажима?

Хорошо, что Анна Гавриловна «рядом с Малышевым выглядела сущим ребенком», что «тонкое лицо ее с большими голубыми глазами казалось совсем детским», что, «глядя на нее, можно было подумать, что она не способна обидеть муху».

Прежде чем увидеть саму Анну Прутикову, Полозов, а вместе с ним и мы, читатели сценария, увидели дела, свершенные под ее руководством: жнивье осенних полей, с которых уже снят хороший урожай, услышали грохот тракторов, подымающих зябь для будущего сева, любовались древонасаждениями.

Прекрасная агротехника порадовала Полозова (и нас), он справился об имени агронома и узнал, что агроном женщина.

Воображение Полозова (и наше) нарисовало эту женщину высокой, статной, сильной и решительной, но как сценически правильно вы поступили, показав затем Полозову и нам, будущим зрителям, хрупкую девушку с большими голубыми глазами и маленького, совсем маленького роста — такая Анна Гавриловна убеждает.

Во всех смыслах хорошо, что Анна Прутикова внешне контрастирует с женщиной, поначалу возникшей в нашем воображении, но она должна вполне ей соответствовать внутренне, не уступать в таланте, в силе, в решительности. С виду пусть и застенчивая, ваша Анна должна обладать огромной силой воли. Эту силу воли вы, автор, обязаны вручить образу Анны Прутиковой в пожизненное владение.

Прошу вас, пересмотрите еще раз первое явление Анны. Не делаете ли вы ошибки, с первой встречи показывая ее сломленной?

«— Заведите породу получше — и денежек будет побольше, — в я л о сказала Прутикова...»

«— Что мое мнение! Есть мнение колхозных собраний, — а п а т и ч н о ответила Прутикова...»

И дальше: «б е с с т р а с т н о отвечала Прутикова», «с л а б о у л ы б н у в ш и с ь, сказала Прутикова».

«Она все больше и больше удивляла его (Полозова. — *С. Б.*) своей бесстрастностью и непонятной усмешкой, блуждавшей на ее губах».

Перед отъездом Анны из Тихого Угла в Москву на курсы единогласно были одобрены колхозниками проекты Анны о разведении породистого скота, о культивации фруктовых садов, а главное, о постройке огромного водоема. Были вынесены решения реализовать эти проекты, во всяком случае хотя бы подготовиться к их реализации. Вот Анна вернулась из Москвы... и что же? — решения так и остались решениями, ни шагу к их осуществлению не было сделано председателями колхозов. Анне больно, это понятно, но никак не хочешь примириться с вялостью, апатичностью, какую вы приписали Анне; отвергаешь и ее вздохи и ее непонятную улыбку.

Людям, как Анна, противопоказано уныние.

Таким, как Анна, присущ строгий контроль разума, самодисциплина. Не даст она воли самотеку лирических «переживаний»! Не хнычет при неудачах, не чванится успехами.

Не подумайте, что я говорю о «железобетонности». Нет, повторяю, я согласна, что эта миловидная девушка застенчива, но я не хочу видеть ее капитулянткой, я убеждена, что Анне Прутиковой ведома тактика временных отступлений.

Не рассеивается она, не распыляет своих душевных сил на вздохи и загадочные улыбки, а собирает их, мобилизует для нового наступления.

С большой радостью прочла я у вас много страниц ниже: «На другом конце села в позднюю пору маленькая женщина готовила сокрушительную атаку на покой и благодать...» Значит, есть доля правды в моем предчувствии образа Анны Прутиковой!

Эту роль будет играть молодая актриса, дайте же ей вполне четкий внутренний рисунок, дайте ей точный курс жизненного следования Анны и не подсказывайте ей к а к, а дайте возможность верно понять ч т о.

Анна Прутикова — человек советского мироощущения и мировоззрения. Ей свойственны революционный размах, верность социалистической Родине, творческое горение в повседневном труде, сила преодоления всех и всяческих препятствий. Она и мечтает только о том, что может, что должно сбыться.

У вас написано: «Так она стояла, мечтая о чем-то, хмуря лоб и покусывая губы».

Не согласна я с этим. Хмурят лоб и кусают губы тогда, когда тебя одолевают мрачные думы, тяжелые предчувствия, а мечты, даже о самом несбыточном, не тяготят. Прутикова мечтает о воде, о поливке полей, деревьев, об электричестве во всех домах села, о «море», в котором можно и купаться и ловить рыбу — ее мечты сбыточны.

Не кажется ли вам, что переход Анны Гавриловны от состояния депрессии к администрированию делами сельского совета резок?

Была такой тихоней, такой застенчивой и вдруг: «— Где хочешь доставай, а я меры приму. Будь здоров!..»

Мне кажется, что не должна она говорить так развязно — слишком велика амплитуда колебаний.

Не может она говорить «с холодком», да еще с Машей — любимой подругой. Не вытекает из «холодка» то, что через десять-двенадцать строк Маша называет Анну «кипятком».

Вспомним эпизод «Анна Гавриловна разговаривает начистоту».

«— Кто у нас председатель финансовой комиссии?

— Депутат Малышев.

— Бездельник...»

Как же это? Почему она не знает, что именно Малышев — председатель финансовой комиссии, но знает, что этот ей неведомый председатель — бездельник?..

«— Председатель культурной комиссии, кажется, Жердев? Тоже хорош! Ни разу не побывал ни в школах, ни в больницах... Ох, этот Жердев!»

Живет Анна Прутикова в Тихом Углу давно, почему же «кажется, Жердев?» Ей следует обходиться без «кажется».

С какой внутренней задачей распекает Малышева и Жердева председатель сельского совета Анна Гавриловна Прутикова? Какая у нее цель по отношению к этим двум обленившимся людям, буднями считающими свои рабочие дни?

Что хочет она с ними сделать?

Наказать?

Отвергнуть?

Пристыдить?

Разбудить от сна?

Оживить?

Растолкать?

Поднять?

От выбора глагола зависит не только характер, но и самая сущность образа Анны Прутиковой.

Пусть актриса выберет любой из этих глаголов, пусть придумает еще свой собственный, но пусть д е й с т в у е т, влияет на собеседников, и пусть подвергается их влиянию.

Не позволяйте Анне гордиться своими «добродетелями», не позволяйте ей «проповедовать». «Моралите» нравственнейшего героя и героини отвращает зрителей. «Проповедям» зрители не верят, «проповедникам» не доверяют и самым страшным образом от «учительства» скучают.

Нет ничего более неприятного, чем когда положительный образ высоко оценивает сам себя, отвергая, как «бяк», пусть и в самом деле отрицательных людей.

Мы, актеры, и вы, драматурги, не всегда учитываем то, что люди, вдохновленные большими и широкими целями, гневны, но не язвительны. Их надо показывать в действии, в движении. Портреты таких людей нужно писать горячими красками.

Ваша ремарка «ядовито» (в разговоре с Лучниковым) не идет Прутиковой. И о жене его в ироническом тоне заговорила она ни к чему. Это никому не нужный аскетизм. Что плохого, если человек с женой пойдет в гости?

Не к лицу Анне развязность, в чем бы и как бы она ни выражалась.

Меня интересует в ней «торможение» чувств, организованность их внешнего выражения, а не выплескивание их.

Пусть сдержанно, целомудренно будут выражены Анной самые горячие ее чувства.

А у вас в эпизоде «Водостройпроект» она говорит:

«— Спасибо, приехала... Да, подучилась, уму-разуму набралась, как бороться с бюрократами усвоила...»

Мне кажется это выплескиванием, а у Анны ум и сердце составляют штаб, руководящий ее поведением и отношениями к людям и с людьми.

Не понимаю также, почему стучалась Прутикова к Маше, почему «барабанила по стеклу»? Почему «— Машенька, подружка, беда у меня, беда и неприятность»?

Зачем паника?

Правильно вы увидели глазами творческого воображения в эпизоде «Первые шаги — первые трудности», что «лицо ее (Прутиковой. — *С. Б.*) от волнения покрылось едва заметными капельками пота». Но дальше много ею произносится данных вами «пенных» слов.

Не то она говорит Полозову, не те слова. Требуются слова ее, Прутиковой, собственные, только ей присущие и в данных предлагаемых обстоятельствах совершенно необходимые. Такие «собственные» слова — как первая пороша, на которой нет еще следов многих пешеходов.

Минуты, когда человек ближе всего подходит к реализации заветного стремления, большие и дорогие минуты. Слов в такие минуты требуется мало, но зато это слова — самоцветы.

Читаю эпизод «Суттягин начинает военные действия».

«Она повернулась к Лучникову и проговорила, смотря ему прямо в глаза:

— Вы влюбитесь в меня, а я в вас...»

Это хорошо, потому что без тени жеманства. Это чисто, потому что смело. Но дальше не понимаю, что такое происходит: два взрослых человека нравятся друг другу, имеют полное право и возможность пожениться и вдруг разрыв?

В наших пьесах за последнее время злоупотребляют размолвками из-за любовных недоразумений и путаниц. Надо проще.

Значителен в сценарии эпизод «Начали!».

«— Спасибо! — растроганная Анна Гавриловна обняла и поцеловала Полозова — в этот миг она готова была обнять весь мир. — Большое вам спасибо, товарищи! Конец нашему тихому углу!»

Великий момент в жизни Анны Прутиковой! Но «растроганная» не выражает ее состояния: в такие минуты человек чувствует с необыкновенной остротой, что он живет. Есть бледность от счастья. Так бледна сейчас Анна Прутикова. И глаза в такие минуты становятся большими, будто хотят вобрать все самое хорошее, что есть в жизни. Здесь надо найти и слова и поведение, соответствующие высоте душевного подъема.

Анна Гавриловна «устремилась по склону вниз, подбежала к Лучникову и, забыв все на свете от счастья, обняла и при всем честном народе горячо, даже слишком горячо, расцеловала его».

Вот об этом вы сказали хорошо и сердцу внятно. Но то, что она, по-вашему, благодарно целовала до этого и Полозова, обесценивает второй поцелуй.

Слова Анны к Лучникову хороши: «Спасибо, что вы здесь!» Этих четырех слов более чем достаточно. Только сказать их надо так, как надо.

Вспоминается Чернышевский:

«Величественное в жизни человека встречается не беспрестанно; но сомнительно, согласился ли бы сам человек, чтобы оно было чаще: великие минуты жизни слишком дорого обходятся человеку...»

Этот эпизод надо окончить на высокой ноте.

Излишне возвращаться опять к «восторгам» Полозова.

Быть может, стоит закончить этот эпизод тем, что все три смены бросились к работе:

«И вот люди, сидевшие по обоим склонам Балки, бегом спустились на дно, словно громадная стая птиц сорвалась с места и всей массой устремилась в полет!»

Музыка поможет выразить и прославить красоту народного труда-творчества!

В разговоре с Архипом и бритым о замужестве (эпизод «На плотине и в селе») для Анны вами не найдено ничего «небывалого», ничего «впервые».

Зрители хотят видеть не то, что на поверхности, а то, что свершается в глубине человеческой души.

Художник, по определению Мусоргского, под видимым горизонтом вскрывает истинный.

Не увенчана вами живыми цветами слов любовь Анны. Не согласна я с «застенчиво потупленным взором», с каким она принимает свадебные поздравления. Это было и у боярышень на картинах Маковского.

Нет, не такая Анна Прутикова в этот день!

* * *

Из мужских образов очень занятный тот, кого вы называете бритым.

В действительной жизни встречи с «бритым» не доставляют особой радости.

«Дружественность» к мнению «предыдущего оратора» появляется у него от беспринципности. Он эхо соседнего чувства, соседнего мнения.

Конечно, бритый — общественник в кавычках, так как не выполняет никакой общественной работы, хотя он и не может не быть в обществе, его неудержимо тянет к людям.

Он безличен, поэтому ему идет кличка и совсем не идет имя-отчество.

Не следует ему выступать с речью в эпизоде «Начало боя», и если он крикнул: «Прошу слова!», то ни в коем случае не давайте ему гово-

рить. Он не сможет ничего сказать своего, так как он — эхо. А если заговорит, пусть говорит без намеков на знаки препинания, почти нечленораздельно. Он не может жить своим умом, его мозг не производит мыслей. Мне кажется, что звук голоса бритого не громкий, и только очень-очень редко, когда мысль его перестает быть отражением мысли «предыдущего оратора», тогда голос его становится весомее.

В бритом нет самоутверждения, эгоизма, поэтому «Я общественный деятель» — не его образ мышления, не его язык, не его слова.

Не может также сказать бритый: «Я перевоспитаюсь». Это совсем не он.

Несколько замечаний о Полозове Поликарпе Алексеевиче. Вот он ходит по скотному двору:

«— Скот хоть куда! — в о с к л и к н у л Полозов, с о х р а н я я н а л и ц е п о л н у ю н е п р о н и ц а е м о с т ь.

— Конечно, он мог бы быть и лучше, — осторожно заметил Малышев, приметив, что Полозов и г р а е т в в о с т о р ж е н н о с т ь... — Обходимся и этим...

— Зачем же, если можно завести лучший? — с е р д и т о спросил Полозов агронома».

К а к о й же Полозов?

Ведь и дальше он «говорил с тем же н е п р о н и ц а е м ы м в ы р а ж е н и е м», через несколько строчек «в д р у г в с п ы л и л Полозов», затем «з л о п о д х в а т и л Полозов», «н е д о в о л ь н о сказал он», «с у р о в о сказал он».

Что же в нем основное при необычайной пестроте настроений, состояний душевных?

И почему же тогда Анна Гавриловна произносит фразу: «Прежде всего мне не нравятся ваши восторги»?

Вы диктуете интонации актеру, ограничивая его творческую свободу. Но интонации сами возникнут, если актерам будут ясны взаимодействия со всеми персонажами сценария, определены вами все взаимоотношения, если вы доведете до полной определенности сущность каждого образа, «зерно» его.

Эпизод «Все хорошо, что хорошо кончается», мне кажется, лучше начинать у машины:

«К у з ь м а П е т р о в и ч. Куда?

П о л о з о в. На полив...»

А затем дорога, и весна во всей красе, и всходы озимей, и зеленая дымка деревьев...

Нужен ли разговор Полозова с шофером? Не предоставить ли слово весне?

Кстати, и о шофере Кузьме Петровиче.

Почему с первой же строчки он охарактеризован, как человек, «занятый исключительно собственной персоной»?

Из всего последующего видно, что Кузьма Петрович горячо живет всеми делами Тихого Угла.

Вы пишете в самом начале:

«Восхитительная, по-осеннему пестрая листва на молодых деревцах, посаженных широкими полосами и разрезающих степь на ровные квадраты, радовала человеческий глаз».

Так почему же Кузьму Петровича раздражает, что полям и древонасаждению радуется Полозов?

Ведь труд и талант молодого и одаренного агронома Прутиковой высоко оценивается и самим Кузьмой Петровичем. Именно он первым в сценарии рекомендует ее на пост председателя сельского совета.

Непонятно также, почему это Кузьма Петрович, так хорошо осведомленный о бесплодной деятельности Яшина, никогда не видел его в лицо?

* * *

Меня чрезвычайно интересуют взаимодействие действующих лиц вашего сценария, столкновения противоречивых интересов, энергия, с какой ведется борьба этих противоречивых интересов.

Какой эпизод сценария высшая его точка?

Как по отношению к этой высшей точке расположены другие эпизоды?

Станиславский говорил, что актер может обозначить жизненное течение своей роли, как обозначают повышение и падение температуры. Он говорил, что опытный и талантливый врач, взглянув на температурный лист, может определить дальнейший ход болезни.

Вся музыка умещается на пяти нотных линиях, варьируются лишь места расположения нотных знаков и длительность их звучания.

И через драматургические произведения проходят, как волны разной высоты, чередования подъемов и падений сообразно значимости событий. И в пьесе и в сценарии обязательно должна быть слышна внутренняя музыка. У каждого образа пьесы и сценария должна быть музыкальная тема, своя собственная, не смешивающаяся с темой других образов.

Вы, драматурги, — инженеры человеческих душ, но свои ошибки в архитектонике пьесы и построении образа вы ощущаете не так остро, как ощущаем их мы, актеры. Мы ощущаем ошибки в себе.

Пропуск необходимого или нагромождения излишнего (по вине ли драматурга или же по нашей собственной вине) делают создаваемые нами образы ненужными ни пьесе, ни зрителям.

Из действий и противодействий действующих лиц слагается пьеса и сценарий.

Каждый образ должен быть необходим в механизме хода пьесы и ее развития.

Вы придали слишком много значения Жердеву и недооценили место, которое должен занять Прокофий Евсеевич Суттягин «неопределенных лет с рыжими тараканьими усами», на лице которого написаны «надменность и сознание собственного превосходства над окружающим». А ведь именно Суттягин — антитеза Анне Гавриловне Прутиковой, во всяком случае он мнит себя в силах ей противодействовать.

По выражению Гоголя, есть герои добродетелей и герои недостатков. Анне Прутиковой вы дали черты современной советской героической девушки, пусть будут и вполне современными отрицательные черты Суттягина, пусть его пороки и недостатки будут пороками и недостатками тех, кто вредит нашей жизни в сегодняшний ее день. Суттягин несколько удален от сегодняшнего дня, это делает его наивнее и безответственней.

Прокофий Суттягин занят исключительно своей персоной, утверждает и лелеет только себя.

Суттягин мелок и ничтожен, но он маньяк, он олицетворение безумной и слепой страсти себялюбия.

Суттягин не только смешон, он и очень опасен. Анекдотичностью доносов Суттягина не преуменьшайте опасности злостного клеветника.

Суттягин — это то старое, которое с бешеной яростью пытается противостоять росту и расцвету нового, передового.

Капиталовложения колхозов в первую очередь должны направляться на строительство оросительных и осушительных каналов, водоемов, электростанций и других производственных помещений и т. п. Но сче-

товод сельсовета Суттягин считает себя в силе воспрепятствовать колхозному строительству, и он делает все от него зависящее, чтобы преуспеть. В этом преступление Суттягина.

«Дело об убийстве гусыни» смешно, как анекдот. А мне думается, что не хохота, как над анекдотом, не незлобивого смеха заслуживает Суттягин, но огня сатиры, так как он, Суттягин, и есть «отрицательное, прогнившее, омертвевшее», что тормозит движение вперед. Кстати, вы и выбрали ему фамилию, как сатирик.

Как будущая зрительница хочу быть свидетельницей понесенного Суттягиным наказания.

Покажите мне в Суттягине лицо врага! Хочу видеть, что в тревожную ночь наводнения не Жердев, а Суттягин «вопит в трубку телефона»:

«— Дежурный! Это дежурный обкома? Буди секретарей! В Тихом Углу плотину сносит! Да скажи, что это Суттягин звонил. Да не забудь сказать, что я предупреждал, я эту идею давно отвергал!..»

Покажите все нравственное уродство этого чрезмерно распухшего «я», покажите измену Суттягина делу народа, пусть мы возненавидим его за низкое предательство.

И не допускайте того, чтобы вошедшая Анна Прутикова «брала Суттягина за ворот и стаскивала его с табурета». Не пачкайте ее рук! Не принуждайте ее также к произнесению слов: «Паникуешь? Перестраховываешься?» Пусть она молчит. Пусть суд будет в ее глазах. И пусть ее молчаливому приговору ужаснется Суттягин и попятится к двери.

У кино есть сказочное по силе выразительности средство — «крупный план». Если актриса действительно будет жить интересами сельского агронома, то в зрачках ее глаз скажется все без слов. Пусть актриса чувствует, что чувствовала бы, смотря на предателя, Анна Прутикова, тогда молчание станет звучнее красноречия.

У вас написано: «Анна Гавриловна решительно двинулась на Жердева, а он, испуганный досмерти гневным блеском ее глаз, выбежал на улицу». Это холм, а здесь требуется вершина, пик горы, тем более, что уже совсем близко до конца кинопьесы.

Еще один эпизод требует обострения.

На предпоследней странице сценария вами описан арест Суттягина:

«Из дома напротив вышли милиционер и Суттягин с узелком в руках.

— Тю! — свистнул Кузьма Петрович. — Куда это вы его?

— Закатали! — сказал милиционер, — два года за клевету. Ну, иди!

— Ты меня не тыкай, — окрысился Суттягин на милиционера. — Вот приедем в район, я на тебя бумагу накатаю: не оскорбляй граждан!

— Иди, иди, сочинитель.

Кузьма Петрович долго смотрел им вслед и качал головой».

Если бы я была режиссером будущего фильма, я бы поступила так: прежде всего выбрала бы подходящее время, чтобы изъять Суттягина из пределов Тихого Угла заметно, звучно, а не под шумок. Я бы изгнала его в день торжества строителей, когда, как у вас написано, «вода из групповых распределителей поступила в борозды и бежала между зеленями, переливаясь и сверкая серебром», когда «все поле перерезали светлые искрящиеся ручьи, мгновенно и с жадностью поглощаемые землей», когда сбылись слова Анны и полилась вода только по воле человека и только туда, куда человеку нужно.

Вы горячо и земно, потому так понятно человеческому сердцу, описали день победы людей, сумевших призвать себе силы природы на великую помощь.

Включите, как один из основных элементов торжества победы, поражение врага.

Пешком ли идет Суттягин, сопровождаемый милиционером? На телеге ли? На грузовике ли? Знаю одно, что от ритма и темпа транспорта, освобождающего нас от Суттягина, зависит чрезвычайно многое.

Меньше всего увлекает пешее шествие Суттягина, оно будет из другого времени. Нет, он должен удаляться от сих мест быстрее.

Пожалуй, лучше всего посадить Суттягина на тарантас, в который впряжена не очень уж веселая лошадь.

И пусть Суттягин проезжает мимо главного распределительного канала и пусть слышит, как вешние воды поют свою мощную песню об активности, инициативе, вдохновении миллионов советских людей — важнейшем источнике сил коммунизма.

Душой слышу в музыке сочетание двух тем — могучего наступления, победы нового и отступления, поражения старого.

Эти же два противоположных по ритму и характеру движения я будто вижу перед собой на некоем воображаемом экране.

А затем торжественная тема пусть станет песней, пусть звучит задором и веселым озорством девушек и парней, работающих в поле:

Раньше по полю ходили,
У Ильи дождя просили,
А теперь науку знаем —
Поле сами орошаем!

Кто надеется на небо,
Тот останется без хлеба.
Мы науку уважаем,
Значит, будем с урожаем!

Пусть слышит, пусть видит это все Суттягин, а актер, воплощающий Суттягина, пусть покажет нам, к а к он слушает, к а к он смотрит.

* * *

О двух председателях колхозов.

Мне кажется, что в литературе, в кино и на эстраде очень уж использован контраст роста двух приятелей.

«Комедийность» того, что Жердев маленький и толстый, а Малышев высокий, не выразится в фильме — ведь устно по фамилии их никто не зовет, значит, юмор так и останется на страницах сценария.

К слову сказать, жаль, если останется только на страницах сценария, а следовательно, пропадет в фильме, и закусывание «лунным бликом» в эпизоде «Печальный квартет». Это надо ввести в диалог.

Жердев и Малышев — «два сапога пара». Они виновны, но не преступны. Оба живут вчерашним днем, у них «в мозгах плесень».

Малышев очнулся раньше, Жердев позже.

На земляные работы совсем не пускайте Жердева, пусть он их бойкотирует. Накажите его одиночеством, а оно разъяснит Жердеву, что невозможно жить без людей. И он пойдет к людям с повинной. И трудовые люди включат его в свой круг.

Вы хорошо написали об этом, хорошо потому, что даете актеру возможность ощущать глубину душевных переживаний Жердева:

«Тут к распределительному колодцу подошел Жердев. Пробормотав что-то, не глядя на бывшего друга, спросил:

— Алексей где?

— Тебя ждут. Спеши!

Жердев вскинул на плечо лопату и быстро пошел в поле.

— Приходит в себя! — сказал Малышев, глядя ему вслед. — Здоро-

во его тряхнуло. Теперь снова в человеческий образ входит. Работает на поливе, вовсю старается».

Жердев понимал власть как право, но не как обязанность. Об этом на общем собрании говорит Жердеву колхозница Надежда Степановна:

«— Ты на нас не очень-то покрикивай! Эко разошелся! Не ты нас, а мы тебя выбирали, ты это чувствуй. Вот послушаем, как ты будешь ответ держать, почему не выполняешь колхозных решений. Верно народ говорит: обленился Никанор Иванович, словно тебе боров...»

«— Забурели вы, плюете на весь белый свет!»

По мнению колхозников, «забурели» Никанор Иванович Жердев и Иван Никанорович Малышев, но «забурели» все же неплохие, надо полагать, люди и неплохие, очевидно, хозяйственники, ведь, когда мы, читатели, вместе с Полозовым подъехали к селу Тихий Угол, «все тут казалось хозяйственным и добротным. Видно было с первого взгляда, что люди здесь живут в достатке». А это как-никак, но заслуга и председателей колхоза.

Никанор Иванович и Иван Никанорович на этом и захотели остановиться, довольные достигнутым. Хотели жить тихо в Тихом Углу...

Анна Прутикова, вернувшись из столицы нашей Родины, где училась на партийных курсах, принесла с собой веяние великого города. Прутикова беспокоит Жердева и Малышева. И они, как люди, которых будят для труда и мысли, отпихивают руками и ногами ту, кто будит. Но у них нет ненависти к нарушительнице сна. Они дерутся не со зла, а «со сна». Они, как станки, покрывшиеся ржавчиной. Очищенные от ржавчины, становятся снова годны к деятельности.

С эпизода «Начали!» все, что делает и говорит у вас Жердев, по моему глубокому убеждению, следует отдать Суттягину.

Нельзя, чтобы в торжественный и светлый момент закладки плотины, когда бросаются первые лопаты земли, Жердев, «кривя губы, шипел» на Малышева: «Идейный товарищ, философ! Ходы какие-то предлагал! Слышал, что она сказала: конец нашему тихому углу...»

Если человеконенавистнические фразы, мысли, убеждения вы припишете Жердеву, то из границ заблуждения введете его в границы преступления, а тем самым в рамки другого образа.

* * *

Ваши Прасковья Федоровна, Иван Харитонович, Надежда Семеновна, Сергей Андронович, молодой чубатый колхозник, Елена Степановна, сторож Артем, гармонист Алеша, трактористы Прохор Крученых и Семен Луговой, красивая Маша и многие другие — люди конкретные, запоминающиеся — являются представителями советского народа, свершающего под руководством Коммунистической партии исторический переход от социализма к коммунизму.

Все населенные пункты нашей необъятной Родины, независимо от удаления от центра, все же рядом с Москвой. Свет ее рубиновых звезд всем светит, всем указывает направление. И народ идет...

Алеша-гармонист не хочет остановок в пути:

«— Жердев до сих пор стоит на своем... Если бы все думали так, не видать нам коммунизма, как своих ушей. А мы хотим его видеть! Хотя бы кусочек... Вот тут, у нас!»

Вы даете возможность режиссеру и оператору выразить буйство весеннего половодья. У вас сильно об этом сказано:

«Казалось, природа решила отомстить человеку за вмешательство в ее дела и в ее царственную волю; казалось, собирала она всю водную стихию с громадных пространств вокруг и с яростной силой бросала на плотину, чтобы снести с лица земли, в щепы разбить возведенную преграду, свободно и вольно, как было из века в век, прокатить по Балке

свирепо пенящиеся воды, вынести их далеко в поле, разметать там, да на том и покончить весеннее свое буйство!»

Вы даете возможность режиссеру, оператору, актерам, композитору выразить беспримерное мужество людей, отстаивающих существование плотины, жизнь долгожданного своего детища.

«Свет факелов и пламя костров выхватывали из тьмы то бледное поцарапанное лицо Лучникова со сжатыми губами, со стянутыми скулами, бесстрастное и повелительное; то сердитую физиономию Полозова, седые усы его были похожи на моржовые; то могучего Ивана Харитоновича, работающего за троих; фигуры Алеши и трактористов; измученное, залитое слезами и дождем лицо Маши; шатавшегося под тяжестью бревна Ивана Никаноровича...»

В образах Суттягина и его «союзников» (хотя бы и временных) вы разоблачаете, клеймите то, что мешает расцвету новой жизни.

Я убеждена, что в дальнейшей творческой работе с постановочным коллективом вам удастся полнее и глубже раскрыть интересные и ценные возможности, заложенные в литературном сценарии, чтобы они стали действительностью в фильме.

ГАБРИЭЛЬ ГАРСИА НАРЕСО

КИНО ИСПАНИИ ПОД ГНЕТОМ ФРАНКО

Что несет в себе сегодня франкистское кино, какие оно насаждает идеи, какие разрешает задачи?

Кино в Испании целиком подчинено фашистским установкам. Вся система кинематографии от начала и до конца контролируется специальным аппаратом и цензурой, которая запрещает прямую и косвенную критику современной испанской действительности, прошлого Испании, когда оно так или иначе перекликается с настоящим и лицемерно призывает к «уважению морали». Эта «мораль» не допускает поцелуев на экране, но дозволяет и поощряет совершенно аморальные темы. Правда, «приспосабливая» картины для демонстрации внутри Испании, та же цензура пропускает эти картины для проката за границей с «рискованными» эпизодами. Тем самым достигается двоякая цель: во-первых, коммерческая, потому что в таком виде испанским фильмам легче конкурировать с кинокартинами других стран, цензура которых не придерживается испанской «морали»; во-вторых, цель чисто политическая, потому что неискушенные зрители за границей могут поверить, будто кинематография Испании и на своей родине пользуется полной свободой.

Испанская киноцензура запрещает затрагивать социальные проблемы, разрабатывать темы классовой борьбы. Франкизм заинтересован в том, чтобы фальсифицировать подлинные интересы народных масс и их роль в истории, предпочитая показывать народ просто как живописную толпу. В то же время франкизм нуждается в постоянном разжигании религиозных чувств католиков, в пропаганде идей «вечного великодержавного предначертания Испании».

Перед кинопроизводителями, политически примыкающими к франкизму, открыто обширное поле для спекуляций. Практикуются грязные сделки ради получения от правительства кредитов. Так, франкистское государство «великодушно» ссудило Сезарео Гонсалесу 24 миллиона песет. Неудивительно после этого, что его фирма «Суэвиа Филмс» выбросила на рынок наибольшее количество картин, выражающих идеологию высоких покровителей Гонсалеса.

Не пропуская на экран все живое и правдивое, франкизм поощряет тех авторов, которые либо избегают столкновения с фактами реальной действительности, либо заведомо грубо их искажают. Постановщики и сценаристы, загнанные в тупик цензурными рогатками, вынуждены либо уходить от современности, либо фальсифицировать ее. Они обращаются к истории, дабы не касаться запретного настоящего, к фольклору, религии и, наконец, все больше подчиняясь нажиму правительства, к пропаганде войны. Подобные кинопроизведения напоминают ядовитые цветы, взращенные в мрачной, удушливой теплице... Современное испанское кино — это следствие трагедии измученного и непокоренного народа, которого франкизм боится и ненавидит.

Именно страх фашистов перед созданным ими положением в Испании порождает тягу к историческим кинопроизведениям — кривым зеркалам, обращенным в прошлое, повернутым оборотной стороной к неприкасаемому настоящему.

Критик-фалангист Хосе Мария Гарсиа Эскудеро, выступивший со статьей в газете «Арриба», выразил притворное сожаление по поводу того, что исторические картины вытесняют так называемые «фольклорные» картины «со всеми их арагонскими и канарскими типажами, крестьянскими радостями, солнцем Валенсии, славой Монкайо[1], андалузскими фантазиями, с песнями, кастаньетами, пиршествами, тореадорами, колдунами и любовной ворожбой, голубями, невинными цыганками, прелестными и непокорными...» Однако не эти картины по-настоящему волнуют фалангиста. Указав на то, что с 1939 по 1950 год в Испании было выпущено 435 полнометражных картин, он восклицает: «Разве не прискорбно, что наша последняя война, очевидцами которой все мы были, вдохновила на создание лишь шести картин за 11 лет?»

Нет, не может франкистский мятеж и иностранное вмешательство нацистов и фашистов, весь ужас зверств, чинимых над испанским народом, послужить источником вдохновения для творческого труда! Но миссия критика-фалангиста, естественно, состоит не в раскрытии истины. Он требует от кино более тесной связи с политическими задачами режима, требует картин, в которых отражался бы франкистский мятеж, призывая тем самым к производству фильмов, способных в короткий срок подготовить психологическую почву для необходимой фашистам новой войны.

Антинародный и антипатриотичный франкистский режим бесплоден и враждебен всему живому; он рожден для физического и морального уничтожения людей и умственных дарований.

Всякими лжеисторическими картинами, жалкой карикатурной экзотикой и прочим антиреалистическим сумбуром франкистское кино стремилось дезориентировать зрителя, отвлечь его внимание от действительности.

Продав американскому милитаризму Испанию как базу для агрессии, Франко усилил нажим на кино, рассчитывая с его помощью усилить влияние своей политики и расширить пропаганду войны. Теперь испанское кино должно способствовать вовлечению молодежи в кровавую бойню, затуманивать умы барабанным боем, демагогией о славе империалистических завоеваний. Началось полное подчинение испанского кино, как и прочих областей интеллектуальной деятельности, требованиям империализма янки.

Одновременно усилилось проникновение в страну американских фильмов.

Статья председателя франкистского Национального профсоюза работников искусств Давида Хато в газете «Арриба» дает представление о значении этого явления. Он пишет: «Основная масса картин, которые питают испанские кинотеатры, американского происхождения... В прошлом году в Венеции редактор парижского журнала «Ла Синематографи Франсэз», между прочим, спросил меня, в чем я вижу наибольшую заслугу американского кино. Я ответил ему: «Самое умное в американских картинах состоит в отсутствии в них всего умного...»

Фалангист и верный прислужник янки Давид Хато, разумеется, не критиковал, а занимался восхвалением своих кинохозяев, восхищаясь отсутствием всего умного в картинах голливудского производства.

Как и всюду, американское кино, тесно связанное с политикой империалистов Соединенных Штатов и стремящееся установить свои нормы для кинематографии многих стран, задается целью подавить политическое сознание рабочего класса, создать неразбериху в освещении событий истории и современности, посеять военную истерию, необходимую для подготовки кровавой агрессии против СССР и стран народной демократии — агрессии, лицо которой мы видим в бактериологической войне на земле Кореи.

Ради антинародных, империалистических военных целей американское кино пускает в ход любые средства. На экранах всех капиталистических стран нескончаемым потоком демонстрируются голливудские картины. Среди них «психоаналитические» фильмы с сумасшедшими героями и героинями, с гангстерами, убийцами, шантажистами, детективами. Среди них религиозные фильмы с очаровательными священниками, с «плохими» безбожниками и «хорошими» верующими. Среди них картины о войне, из которых никогда не ясно, за какую «свободу» и за какую «демократию» сражаются и погибают американ-

[1] Монкайо — горный массив в провинции Сарагосса, в котором отряды гверильясов мужественно сопротивлялись войскам Наполеона. (Примечание переводчика.)

ские солдаты. И, наконец, антисоветские, империалистические фильмы, пропитанные ложью и ненавистью к великой борьбе народов за истинную свободу.

Фалангист Давид Хато вполне логично восхищается кажущейся «безидейностью» американского кино, которая сама по себе представляет оружие на службе идеологии империализма и войны. Он желает видеть испанское кино именно таким же — покорно идущим на поводу у правительства.

И если иной раз франкистские критики сетуют на кино янки, то лишь с тем, чтобы потребовать от него более острой и более конкретной политической направленности, более решительного проведения реакционной ультрафашистской идеологии.

Громадные масштабы проникновения американского кино серьезнейшим образом сказываются и на экономике страны и на общественном сознании испанцев. По официальным данным, за последние годы число полнометражных американских картин составляло 75 процентов от всего количества полнометражных фильмов, демонстрировавшихся на испанских экранах. Иными словами, лишь менее четверти кинокартин было сделано в Испании.

О позорном подчинении политики франкизма интересам Америки красноречиво говорит специальное интервью бывшего посла США в Испании Стантона Гриффиса, данное им газете «Я» незадолго до отъезда из Мадрида. Необходимо напомнить, что этот бывший посол занимает пост председателя исполнительного комитета голливудской кинофирмы «Парамоунт».

В интервью Гриффис не столько излагает свои суждения, сколько диктует требования, как бы выступая в роли вице-короля в столице колонии. Он цинично рассматривает различные аспекты фашистской идеологии, которыми, по его мнению, следует руководствоваться кинематографии его страны и Испании. На лакейское утверждение репортера о том, что испанцам нравится кино «потому, что этот народ чрезвычайно склонен к фантастике, страстно мечтает вцепиться (!) в идеальную сторону вещей и бежать от своих экономических проблем», Стантон Гриффис ответил: «То же происходит на этом свете со всеми народами, будь они богаты или бедны. Все они стремятся убежать от действительности...»

Нет, не сами народы стремятся к тому! Это предлагают те, кто, заковав народы цепями террора и нищеты, намереваются с помощью кино увести их в нереальный мир притупляющей ум фантастики.

Перед нами апология опиума, воспевание идеологии палача, который перед казнью одурманивает приговоренных к смерти. Однако народы, которые представитель американского империализма Гриффис хотел бы видеть приговоренными к смерти на войне или от атомной бомбы, восстают. Они не хотят следовать наущиванию янки и итти к гибели, они не хотят уходить из реальной жизни, унося в глазах и мыслях световое отражение невинной девы или мертвые образы из красочного балета, поставленные каким-нибудь предателем-кинорежиссером, состоящим на службе у Франко и недостойным называться испанцем.

Газетчик спросил Гриффиса, не угрожает ли сбыту американской кинопродукции рост прогрессивных тенденций в европейском кино. Самое низкое торгашество исходит из уст самоуверенного американца: «Достаточно подсчитать реальные поступления в кассы от наших картин, и ответ на вопрос получен». Он разъясняет свою мысль: «Мы можем вложить в каждую картину от полутора до трех миллионов долларов. Почти наверняка такая картина выйдет лучше той, на которую не может быть израсходовано более 50 000 долларов, то есть примерно два миллиона песет...»

Позорный франкистский режим, определяющий сегодня направление испанского кино, изо всех сил старается угодить своему американскому хозяину, создавая такие картины, как «Американская заря», «Пуговица с якорем», «Воздушная банда» и т. п. Эти фильмы популяризируют войну, проводят идеи расизма и на разные голоса призывают зрителей безоговорочно подчиняться католической церкви, которая сегодня преданнее, чем когда бы то ни было, служит империализму и фашизму.

На земле есть страны, где перед кино открыты двери в мир подлинного искусства, где кино, правдиво отражая действительность, проводит благородные идеи созидательного труда, социальной справедливости и плодотворной жизни, достойной человека.

Выпуском на экраны в 1925 году картины «Броненосец «Потемкин» Эйзенштей-

на Советский Союз первым стал на этот путь. Его примеру следуют сейчас новый Китай, Польша, Чехословакия и другие страны народной демократии. Там кино не проповедует идеи войны, там искусство служит мирному строительству, воспитанию сознания и развитию творческих способностей освобожденного человека. Оно помогает людям получать самое полное наслаждение жизнью, воспевает в живых образах великие подвиги человека, самого ценного сокровища на свете.

Не может быть сомнения в том, что в будущей свободной Испании возникнет и свое кино, необходимое испанскому народу. Это будет кино, ставшее искусством и одновременно многогранным выражением величайших культурных ценностей, которые всегда нес и будет нести с собой испанский народ; кино, которое отразит и возвеличит замечательные, неповторимые национальные черты нашего народа; кино, овеянное лучшими традициями и ставшее живым, прекрасным и серьезным примером; кино, выражающее страстное стремление нашего народа итти вперед; кино, которое поведает миру о бесчисленных героических подвигах испанского народа в его борьбе против подлого режима предателей и запечатлеет новые повседневные победы на широком пути к социализму; кино, полностью противоположное сегодняшнему, как свет противоположен тьме.

С надеждой и глубокой уверенностью мы снова и снова обращаем взоры к основному, что разрешит все проблемы, стоящие перед нашей страной, — к настойчивой необходимости дать Испании свободу и независимость, без чего не может быть обеспечено ее будущее.

Долг наш — спасти Испанию.

Единение всех прогрессивных сил — единственный путь, который ведет к освобождению нашей родины от фашизма.

Перевод с испанского
Ю РАСКИНА

Nuestro Tiempo
№ 6, 1952 г. Мексико.

Ответственный редактор В. Н. ЖДАН.

Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Оформление худ. М. М. Милославского.

Адрес редакции: Москва, Ленинградское шоссе 44/2, тел. Д 3-15-87 доб. 33

А 00907. Сдано в производство 6/XII—52 г. Подписано к печати 8/I 1953 г. Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Зак. 2503. Тираж. 11.650 экз. Печатных листов 10,96. Учетно-издат. л. 10,394.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва. Пушкинская пл., 5.

Цена 10 руб.